

TESIS DE DOCTORADO

**LA MÚSICA EN EL TEATRO PRINCIPAL
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
(1840-1914)**

María del Carmen Lorenzo Vizcaíno

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019



DECLARACIÓN DA AUTORA DA TESE

La música en el Teatro Principal de
Santiago de Compostela (1840-1914)

Dña. María del Carmen Lorenzo Vizcaíno

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Santiago de Compostela, 22 de abril de 2019

María del Carmen Lorenzo Vizcaíno





AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TITOR DA TESE

La música en el Teatro Principal de
Santiago de Compostela (1840-1914)

D. Carlos Villanueva Abelairas

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por Dña. María del Carmen Lorenzo Vizcaíno, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En Santiago de Compostela, 22 de abril de 2019

Asinado:



Agradecimientos

El presente trabajo de investigación no habría podido llevarse a cabo sin el apoyo de todos los archiveros de las distintas instituciones que han abierto sus fondos para consultarlos. Entre ellos destacaré el Archivo Municipal de Santiago de Compostela, Archivo Histórico de la Universidad de Santiago de Compostela, Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, Archivo de Galicia, Archivo del Reino de Galicia y en especial al personal de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela en la que tantas horas he pasado consultando la hemeroteca.

También agradecer a todo al Grupo Organistrum de la Universidad de Santiago de Compostela por haberme acogido entre sus investigadores y poder participar en las diversas actividades que han tenido lugar a lo largo de estos años dentro del I+D+i *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): ciudades del Eje Atlántico* (HAR2015-64024-R).

Mi más sincero agradecimiento a D. Carlos Villanueva Abelairas, director de la presente tesis doctoral, por sus consejos, paciencia y ánimos en los momentos más complicados tanto a nivel académico como personal.





A Luis



ÍNDICE

1. Introducción.....	1
1.1. Objetivos, metodología y estructura.....	1
1.2. Fuentes.....	6
1.2.1. Fuentes documentales	7
1.2.1.1. Archivo Municipal de Santiago de Compostela.....	7
1.2.1.2. Catedral de Santiago de Compostela.....	11
1.2.1.3. Fondo Canuto Berea	12
1.2.1.4. Otros fondos	14
1.2.2 Fuentes hemerográficas.....	14
1.3. Estado de la cuestión	20
2. Contexto	27
2.1. Política y economía	27
2.2. Demografía	32
2.3. Urbanismo	33
2.4. Sociedad	33
2.5. Ocio	35
2.6. Cultura	36
3. Teatro Principal: el edificio.....	39
3.1. Introducción.....	39
3.2. El Teatro Principal en la ciudad	41
3.3. Antecedentes.....	44
3.4. El Teatro Provisional (1817-1840).....	47
3.5. El Teatro Principal (1840/1841).....	49
3.6. Obras y reformas en el teatro.....	52
3.6.1. El cinematógrafo	67
3.7. Escenógrafos.....	78
4. Contexto musical compostelano.....	81
4.1. La orquesta del Teatro Principal.....	90
4.2. Principales músicos compostelanos en el Teatro Principal.....	95
5. Tipos de actividades musicales en el Teatro Principal.....	101
5.1. Variedades	102

5.2. Bailes	105
5.3. Veladas literario-musicales	109
5.4. Juegos Florales y certámenes	117
5.5. Ópera y zarzuela	122
5.5.1. El albor: 1841-1874.....	128
5.5.2. El apogeo: 1875-1900	142
5.5.3. El ocaso: 1900-1914.....	245
5.5.4. Compañías infantiles de ópera y zarzuela	282
5.6. Conciertos instrumentales y vocales.....	289
5.6.1. Música de cámara.....	289
5.6.2. Sociedad de Conciertos	295
5.6.3. Orquestas	300
5.6.4. Solistas instrumentales: Pablo Sarasate, Andrés Gaos, Antonio Fernández Bordas, Gabriela Neusser y Catalina Lebouys.....	301
5.6.5. Solistas vocales: Gerardo del Castillo, Antonio Baldelli, Emma Nevada, Julio Brandón, Campo Hervella, Pilar Pinedo, Daniel y Cástor Méndez Brandón, Elena Fons.	310
5.6.6. Alumnos	321
5.6.7. Orfeones	322
5.6.8. Conciertos benéficos	325
5.6.9. Homenajes.....	334
5.6.10. Músicos locales	337
5.6.11. Tunas, estudiantinas y rondallas.....	345
5.6.11.1. Agrupaciones compostelanas	349
5.6.11.2. Agrupaciones foráneas	362
5.7. Música y cine.....	369
5.8. Escasez espectáculos	374
5.9. Censura y problemas con obras	387
6. El público en el Teatro Principal	399
6.1. Funciones de moda o días de moda	402
6.2. Horarios funciones.....	405
6.3. Estilismos femeninos: polémica de los sombreros	408
6.4. Comportamiento del público	410
7. El Teatro Principal y la prensa compostelana	415
7.1. Precios	417

7.2. Críticas musicales	424
7.3. Información musical nacional e internacional.....	431
7.4. Temas musicales variados	433
8. Conclusiones.....	445
9. Bibliografía.....	453





1. Introducción

1.1. OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

Esta tesis doctoral tiene como objetivo general el estudio de la música en el Teatro Principal de Santiago de Compostela entre los años 1840 y 1914. Cuantificar la presencia de la música, es decir, documentar las compañías, las representaciones, los avatares de los espectáculos, etc.

La acotación temporal se ha establecido entre el año de construcción del nuevo coliseo compostelano y un año que marcaría un antes y un después por la Guerra Mundial, los cambios estéticos en las artes y, en el caso del Teatro Principal, del declive de las principales actividades musicales en favor de los nuevos tipos de ocio. Esta guerra supuso, además de la reconfiguración de poder en la escena mundial, el final del prolongado siglo XIX. Carl Dahlhaus (2014), aunque admite que la delimitación del siglo XIX constituye una gran controversia, establece el año 1914 como el fin de una época marcada por el paso a la atonalidad y que representa un proceso de disolución; para Juan José Carreras (2018: 49) este año permite contextualizar la música española en el ámbito del final de siglo europeo y de los discursos nacionalistas regeneracionistas.

Una vez llegado el siglo XX las salas en las que se representaban óperas y zarzuelas comenzaron a disminuir considerablemente mientras que las dedicadas al cine aumentaron sustancialmente; entre otras razones de este declive se pueden citar los nuevos espectáculos populares como las variedades o el género ínfimo, así es como Emilio Casares (2002: 1035) considera que “la aparición del cine marcó el inicio del declive del género chico”. En el Teatro Principal compostelano estas nuevas opciones de ocio fueron conquistando su escenario, relegando poco a poco el tiempo destinado a los conciertos, óperas y zarzuelas que habían dominado la segunda mitad del siglo XIX.

El objetivo principal de esta investigación es analizar las actividades musicales que tuvieron lugar en el Teatro Principal de Santiago de Compostela entre 1840 y 1914. Dentro de las variadas actividades que acogió en estos años (representaciones de teatro, homenajes a personajes compostelanos, bailes...), las que ocuparon la mayor parte del tiempo las tablas de su escenario fueron las relacionadas con la música clásica o culta, es decir, conciertos y representaciones de óperas y zarzuelas. Estos años fueron los primeros de este teatro, aunque no los más productivos, y la edad de oro de éste vino posteriormente en el último cuarto del siglo XIX con la vorágine de las zarzuelas.

Demostraremos cómo las compañías que visitaban el coliseo compostelano eran principalmente foráneas: en el caso de las de ópera eran de origen italiano y las de zarzuela eran creadas en la capital (Madrid) para después recorrer las provincias en sus giras. Los

músicos, tanto los que conformaban la orquesta del teatro -que no era estable- como los que participaban en los conciertos, eran normalmente compostelanos provenientes del entorno de la Catedral o de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Esta situación de pluriempleo de los músicos de la capilla catedralicia fue una de las consecuencias del Concordato de 1851 y de las distintas desamortizaciones que tuvieron lugar a lo largo del s. XIX (Villanueva: 2018); aunque los salarios en la Catedral eran muy bajos, esta nómina fija era importante para los músicos, que completaban sus ganancias con otros empleos a tiempo parcial (sociedades, teatros, cafés, bandas de música, centros de enseñanza musical) entrando así en el mercado libre musical de la sociedad civil (García Caballero: 2008).

También veremos cómo el cambio social, dejando atrás el Antiguo Régimen, se vio reflejado en el público del Teatro que pasaría a estar dominado por la nueva burguesía. Los asistentes a las funciones correspondían a las clases acomodadas y a las familias más ricas de la sociedad compostelana, aunque, obviamente, las zonas en las que las entradas eran más baratas estaban ocupadas por las clases menos pudientes, como era el caso de los estudiantes. Este último grupo del público, en ocasiones solía tener comportamientos poco convenientes, por lo que era habitual que se dictasen abundantes bandos por el ayuntamiento sobre la necesidad de velar por el cumplimiento de las reglas de la moralidad pública.

Estas y otras cuestiones se conformaron en nuestro trabajo en los siguientes objetivos específicos:

- Estudiar la tipología de las actividades musicales desarrolladas en el Teatro Principal.
- Reconstruir una cronología de las actividades musicales desarrolladas entre 1840 y 1914 en el Teatro Principal.
- Analizar el repertorio musical interpretado en el Teatro Principal.
- Mostrar la importancia de la prensa escrita como elemento difusor de la cultura y de la crítica teatral, musical y artística.
- Revisar las obras artísticas, musicales y teatrales representadas, así como las figuras de músicos, artistas y agrupaciones musicales que participaron en ellas.
- Justificar la existencia de una programación artística a través de su estudio (obras, compositores, artistas, compañías, promotores, etc.).
- Estudiar la relación entre los diferentes estamentos sociales y las sociedades de ocio y su actividad cultural.
- Estudiar los espectáculos como reflejo de la vida cotidiana y del ideario político y social del momento (festividades religiosas y profanas, celebraciones locales, ferias, etc.).
- Relacionar el paso de compañías y artistas por el Teatro Principal, así como por otras ciudades, tanto gallegas como del resto de España y la vecina Portugal.

Siguiendo a Sierra Bravo (2007: 41) -que establece que los principales pasos a dar en toda investigación son determinar el problema o tema, crear la hipótesis, comprobar dicha hipótesis y analizar los resultados obtenidos- hemos comenzado por revisar los antecedentes del tema seleccionado, es decir, el estado actual de conocimiento del tema; revisando para ello las fuentes indirectas existentes y escudriñando las fuentes directas disponibles. Posteriormente hemos elaborado la hipótesis, aplicando diversas tipologías de análisis -

documental y estadístico- para comprobar si se cumple, para después analizar los resultados obtenidos a lo largo de todo el proceso y extraer las conclusiones pertinentes.

De ciertas épocas históricas no se conservan adecuadamente materiales documentales que faciliten la reconstrucción de los hechos; en estos casos el investigador debe recurrir a archivos con información complementaria (programas de mano, carteles, listados de representaciones) que, no siendo partituras, sí ofrece datos que permiten recomponer la historia musical de las representaciones de zarzuela, ópera y conciertos en Santiago desde mediados del siglo XIX a los primeros años del siglo XX, en nuestro caso. Para reconstruir un período musical a nivel local hay que usar no solamente fuentes documentales, que no son de naturaleza musical propiamente dicha, sino de tipologías variadas pero que atañen a la música. En los archivos municipales podemos encontrar documentos como “actas, los libros de registros, los libros de cuentas, correspondencia y, sobre todo, los fondos que -procedentes de teatros, o de instituciones o sociedades culturales- se han ido acumulando entre los legajos de dichos archivos: fondos de carteles y otros materiales impresos relacionados con actuaciones musicales (programas de conciertos, letrillas compuestas para determinadas fiestas, anuncios de bailes y demás encuentros de sociedad de la época)” (Alén, 1999: 76-78). En nuestro caso, entre la documentación manejada se encontraron, además de las tipologías antes descritas, expedientes de obras censuradas, cartas de solicitud de ayuda de los directores de las compañías al alcalde, documentos legales, cartas dirigidas por la alcaldía compostelana a los dueños del teatro o al delegado del gobierno, liquidaciones de las funciones dadas en el teatro, o los nombramientos de los distintos censores de la ciudad¹.

Una obra muy útil para orientar a los investigadores musicales a la hora de buscar información, que se muevan en el entorno de Galicia y sus fondos documentales, es la publicación *Os soños da memoria: documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*², que fue el resultado de las jornadas que tuvieron lugar en Pontevedra en 2011 organizadas por el grupo de investigación Organistrum (GI-2025), de la Universidad de Santiago de Compostela, dentro del I+D+i *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1936)* (HAR2015-64024-R) del cual eran los investigadores principales (IP) Carlos Villanueva y Javier Garbayo. Otro trabajo reseñable en la misma línea es el recientemente publicado, en 2018, *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* cuyos editores son Javier Garbayo y Montserrat Capelán; este volumen es el resultado del simposio organizado por Organistrum en diciembre de 2016 en Pontevedra bajo el lema de *Redes de contacto entre músicos, literatos e ideólogos na Galicia do eixe atlántico (1875-1951)*.

La dificultad de la reconstrucción de la historia musical de algunos teatros locales se debe a que no se guarda un registro sistemático y escrupuloso de los programas de mano o carteles; para la historia de una institución musical -o cultural en general- es un tema de vital importancia la conservación de un fondo documental, tanto de partituras como de programaciones y programas de mano, y mantenerlo en condiciones adecuadas. Aunque a

¹ Como Fernando Corradi o Julián Rodríguez del Valle en 1841.

² Capelán Fernández, M., Garbayo Montabes, F. J., Costa Vázquez, L. y Villanueva Abelairas, C. (eds.) (2012): *Os soños da memoria: documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

corto plazo parece que no es una cuestión primordial del día a día, sí lo es para un futuro desde el punto de vista histórico. Emilio Casares (2018: 22) referencia esta penuria de fuentes primarias a la hora de reconstruir el legado lírico hispano mediante las fuentes documentales sobre los teatros y las obras interpretadas; debido a diversas causas, esta gran cantidad de documentos que debieron generarse en su día en relación a la actividad operística y zarzuelística a lo largo del territorio español en archivos municipales, provinciales, asociativos o teatrales, no se conservaron.

Romera Castillo (2012) nos da una serie de patrones para el estudio de las representaciones teatrales españolas en *Pautas para la investigación del teatro español y su puesta en escena* que, aunque no es una obra específicamente de temática musical, es aplicable, dado que las óperas y zarzuelas se enmarcan dentro del hecho teatral; la utilidad de esta obra en esta investigación estuvo presente a la hora de plantearnos la reconstrucción de las carteleras teatrales y como guía a la hora de consultar los distintos trabajos sobre teatro en las distintas ciudades y/o comunidades autónomas españolas en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX³. Medina Álvarez (1996) también analiza la importancia musicológica de los archivos municipales indirectamente con los legajos, como los de la policía urbana, la construcción de casas de comedias y teatros o los diversos reglamentos.

La estructura de esta tesis doctoral ha ido evolucionando y adaptándose según los datos que se fueron encontrando durante la investigación. La estructura final es la que se puede ver en el detallado índice que se presenta al principio de este volumen, quedando finalmente dividida en siete apartados –no contabilizando aquí las conclusiones ni bibliografía–.

Se ha considerado pertinente comenzar por un apartado destinado a contextualizar el Teatro Principal en su época y en la ciudad de Santiago de Compostela, ya que la actividad desarrollada en él se ve afectada por la situación política, económica o urbanística y el avance de los medios de comunicación, o como fue el caso de la llegada a la ciudad del tren. La sección dedicada al Teatro desde el punto de vista arquitectónico fue necesaria como paso inicial para entender las características estructurales del edificio y por lo tanto qué tipo de espectáculos podía acoger, la problemática de la implantación de otros y la evolución de sus inmediaciones, que tuvieron su reflejo en las largas épocas en que permaneció cerrado para llevar a cabo las continuas mejoras tanto estéticas como estructurales. A continuación se dedica otro apartado a los músicos, que eran los actores principales y habituales en el Teatro, así como a la argumentación de la existencia de una orquesta residente en el coliseo o no. En el capítulo de las actividades musicales se han incluido desde los bailes hasta las veladas literario-musicales y los juegos florales; aunque los apartados de mayor volumen han resultado ser los dedicados a las óperas, zarzuelas y conciertos instrumentales/vocales, ya que en ellos se aprecian los artistas, obras interpretadas y críticas recogidas a posteriori en los distintos medios. El subcapítulo que analiza las compañías de ópera y zarzuela que pasaron por las tablas del Teatro se ha dividido a su vez en tres etapas: el albor (1841-1900), el apogeo (1875-1900) y el ocaso (1900-1914); las páginas finales se han dedicado a las compañías infantiles a causa de la especificidad de su tipología. Los conciertos instrumentales y vocales

³ En Galicia sólo constan los estudios de M^a Eva Ocampo Vigo sobre Ferrol y de Tomás Ruibal Outes sobre Pontevedra.

se han agrupado en doce categorías: música de cámara, sociedad de conciertos y cuartetos, orquestas, solistas instrumentales y vocales, alumnos, orfeones, conciertos benéficos, homenajes, músicos locales y tunas. Antes de pasar a otro capítulo se incluyeron apartados dedicados a la música en las proyecciones cinematográficas, la censura y distintos problemas con algunas obras y el análisis de las razones de la escasez de espectáculos en el Teatro Principal. Los dos últimos capítulos se dedicaron al público asistente a las actividades analizadas -ya que se consideró que tiene suficiente entidad propia como para protagonizar un capítulo porque fue el reflejo de una nueva sociedad burguesa y sus actividades de ocio representativas- y por último al trato dado por la prensa compostelana hacia el coliseo.

En el caso del apartado dedicado a la ópera y zarzuela se ha decidido no subdividirlo en dos, uno para cada tipología, debido a que en ocasiones algunas compañías no eran específicas de un formato y alternaban en sus carteles obras de ambos tipos, así como otras como sainetes líricos u operetas. Sin embargo, sí se ha considerado, por sus dimensiones y especificidades, crear subapartados para casos como el de las tunas dentro de los conciertos, o el de las compañías infantiles dentro del apartado de óperas y zarzuelas.

A la hora de analizar el paso de las compañías se ha tratado siempre, dentro de lo posible según las fuentes conservadas, de indicar el nombre por el que se las conocía -normalmente por el de su director o representante-, el listado de sus componentes, el repertorio de obras interpretadas, las críticas o referencias de la prensa compostelana acerca del desarrollo de sus labores y, en caso de tener referencias, temas relacionados con las representaciones, como la escenografía, vestuario, su paso anterior o posterior por otras ciudades, etc.

Una vez extraídos los datos útiles para la investigación, ya se pueden sacar conclusiones que son interesantes desde distintos prismas de la música:

- Sociología: comportamiento del público asistente, relaciones entre las distintas clases en el Teatro...
- Economía: coste de las entradas, evolución de estos costes, tipos de butacas, escenografía dependiente de las posibilidades económicas...
- Programación artística: repertorio interpretado, gustos del público...
- Ideología: influencia de la Iglesia en el veto de ciertas obras, razones de la organización de las temporadas teatrales...
- Cuestiones legales: derechos de autor, seguridad en los teatros, convenios laborales...

Toda investigación debe asentarse en conseguir una buena base documental que sea lo más completa posible. Se debe comenzar su análisis aplicando un método hipotético-deductivo para extraer conclusiones y crear una hipótesis. Con la documentación manejada, en este caso, se aplicaron los dos métodos: deductivo e inductivo. El método inductivo en cuanto a que se analizó la documentación para extraer conclusiones, por ejemplo, buscando un patrón que nos permita concluir los gustos del público compostelano, si demandaba más la repetición de unas obras y no de otras; o con qué presteza llegaban a Santiago los estrenos desde la capital. El método deductivo se aplicó al comprobar que los datos extraídos de la documentación que manejamos se ajustan con lo esperado, es decir, si los gustos musicales del público compostelano se corresponden con los de la época en otros lugares, o si la programación lírica del Teatro Principal es similar a la del resto de teatros de provincias en

esas fechas. También se han aplicado dos tipos de enfoques: el cuantitativo⁴ y cualitativo⁵. El método que tuvo más presencia en esta tesis fue el cuantitativo, que se usó en el proceso de recogida de datos para demostrar la hipótesis de la que partimos, medirlos numéricamente, analizarlos de forma estadística y formular las conclusiones pertinentes.

A la hora de plantearse elegir el sistema de citas se sopesaron los pros y los contras de los sistemas APA e ISO. Ninguno de los existentes, y más usados habitualmente en el campo de la investigación en humanidades, recoge cómo citar sistemáticamente la hemerografía. Debido a que esta tesis tiene su principal pilar en las publicaciones periódicas para reconstruir el repertorio e intérpretes, tras mucho analizar pros y contras de cada sistema, se ha decidido usar el sistema APA para las citas bibliográficas y relegar las referencias hemerográficas a las notas a pie de página.

A la hora de transcribir los programas de conciertos se ha respetado la tipografía del original, es decir, tanto las mayúsculas como las cursivas, el formato en el que se indicaban las divisiones de las partes de las actuaciones e incluso las erratas en los títulos y compositores, que eran algo más que habitual en la época. En los abonos de las óperas y zarzuelas se han corregido las erratas onomásticas, ya que se han transcrito todas y no se han reflejado textualmente.

Por la naturaleza de esta tesis, se citan obras continuamente y es necesario indicar sus autores, que no siempre son reconocibles por su importancia o renombre; así que se ha tomado como solución, para agilizar el texto, situar tras el título de la obra el nombre de sus autores, indicando en el caso de las obras dramático-líricas (como óperas y zarzuelas) primero el autor de la música y después el autor de la letra o libreto, separándolos con una barra oblicua (/) siguiendo los siguientes ejemplos: *La Gran Vía* de F. Chueca/J. Valverde/F. Pérez y González o *Il trovatore* de G. Verdi/S. Cammarano. En los casos en los que la música fue compuesta por dos autores, habitual en ciertas épocas del género zarzuelístico, se siguió el siguiente formato: *La cola del Diablo* de C. Oudrid y C. Allu/L. Olona. Sólo se indican los autores la primera vez que se cita la obra o en caso de que se requiera por alguna explicación pertinente, sería redundante, además de entorpecer la fluidez del texto, nombrar los autores cada vez que se hace mención a la misma obra. Normalmente las obras se publicaban en los anuncios o críticas de prensa sólo por su título, en los casos en los que no había más datos para intuir sus autores se ha indicado su autoría y el criterio de elección de esta.

1.2. FUENTES

En esta etapa que estudiamos, como en cualquier otra, son esenciales las fuentes documentales. En el caso de la investigación sobre el Teatro Principal nos hemos basado en tres pilares documentales: el Archivo Municipal de Santiago (AMS), la documentación sobre los músicos de la Catedral de Santiago de Compostela y el fondo Canuto Brea. Se consultaron otros archivos pero no se consiguió información reseñable.

⁴ El enfoque cuantitativo es un proceso deductivo en el que cada etapa conduce a la siguiente y en el que el énfasis está en el proceso de investigación y no tanto en el resultado.

⁵ El cualitativo se basa en el análisis no estadístico de datos para formular posteriormente propuestas de interpretación, tiende más hacia la generalización del conocimiento y la recolección de datos resulta más abierta.

Esta investigación fue abordada a partir de una serie variada de fuentes que, *grosso modo*, pueden ser clasificadas en tres grandes apartados: fuentes documentales, fuentes hemerográficas y fuentes bibliográficas.

1.2.1. Fuentes documentales

1.2.1.1. Archivo Municipal de Santiago de Compostela

El primer paso fue, obviamente, averiguar si en el propio Teatro se guardaba documentación de la época, la cual, como era previsible, no fue archivada; en Santiago no existe un archivo histórico en el propio Teatro, sólo se conserva un fondo documental de los últimos cinco años, y a partir de ese momento pasan a depositarse en el Archivo Municipal de Santiago de Compostela (AMSC) que se atesora en el Ayuntamiento.

En esta época, la gestión de los teatros no era ejercida directamente por el Ayuntamiento, aunque éste era su dueño, sino que se encomendaba esta función a distintas empresas o gestores. Estas empresas debían rendir cuentas periódicamente al Ayuntamiento por escrito y todos estos registros y correspondencia se conservan en el AMSC.

Los fondos anteriores a 1950 del AMSC se encuentran depositados en el edificio del Archivo Histórico de la Universidad de Santiago (AHUSC). La documentación relacionada con nuestro período de estudio y tema se halla, principalmente, en un libro de documentos bajo el epígrafe de “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)” con la signatura A.M. 2514 y en una caja de legajos denominada “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)” con la signatura A.M. 2515.

El primer libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)” fue consultado para conocer los antecedentes del actual del Teatro Principal, como la adquisición del terreno o los distintos planos de los distintos proyectos que concurrieron a la convocatoria de la construcción del edificio teatral, aunque su material ya está ampliamente recogido en varios libros consultados en las fuentes bibliográficas mencionadas en el apartado correspondiente de esta tesis. Es importante recurrir a las fuentes primarias siempre que sea posible, y en nuestro caso además se hizo para comprobar que no hubiese ningún documento que estuviese mal catalogado o fuera de lugar y pudiese resultar importante.

El libro de legajos “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)” contiene información que, por cronología, es el que nos aportó la mayor base para la investigación. Los documentos conservados dentro de este libro siguen el siguiente índice:

- 9 junio 1794 - Subforo por Doña María Nicolasa de Quintana a Don José Elejalde arquitecto vecino de la Coruña, de la casa de la Rúa Nueva que después fue casa de comedias. Folio 2.
- Mayo 1802 - Venta de dicha casa por el D. José Elejalde a favor del Ayuntamiento de Santiago. Folios 6 a13.
- 1804 a 1805 - Productos de alquileres de la referida casa pagados por compañías de cómicos. Folios 14-15.

- 1811 a 1813 - Venta de la pensión que por el útil de la citada casa percibirá del Ayuntamiento la Doña Josefa Enrique. Folios 16-45.
- 21 de marzo 1818 - Certificación de representaciones dadas en la casa-coliseo desde 4 de Noviembre de 1817. Folio 46.
- 2 de marzo 1818 - Disposiciones del protector general del Teatro del reino. Folios 47-48.
- 1835 a 1838 - Antecedentes relativos al pleito entre el Ayuntamiento y Sebastián Estación sobre el libre uso de la Casa-Teatro. Folios 49-51.
- 4 marzo 1839 - Oficio al Cabildo para que ceda al Ayuntamiento el terreno baldío y las dos casas anexas sitas junto al palacio del Marqués de Sta. Cruz. Folios 52-142.
- 11 marzo 1839 - Contestación del Cabildo. Folio 143.
- 11 marzo 1839 Exposición a la Reina pidiendo concesión del baldío y casas citadas (bienes nacionales) para la edificación de un nuevo teatro. Folio 144.
- 20 octubre 1839 - Moción para que se abra una inspección por acciones para el anterior objeto. Folios 145-153.
- Febrero-abril 1840 - Dictamen y otros antecedentes sobre el estado y recalificación de la casa teatro. Folios 156-161.
- 9 abril 1840 - Foro a D. Francisco Rodríguez Abella, D. Manuel Vieites y José Nieto, de todo el derecho que el Ayuntamiento tenía en el citado edificio (dio fe el Notario D. Ildefonso Fernández Ulloa). Folios 162-168.
- 25 de abril de 1840 - Exposición al Congreso Nacional contra una R.O. sobre nombramiento de censores dramáticos. Folio 169.
- Mayo 1841 - Reedificación total del teatro por los citados señores Rodríguez Abella, Nieto y Vieites. Folio 170.
- Mayo-Agosto 1859 - Antecedentes sobre la redención al Estado del foro hecho a los susodichos. Folios 172-179.
- 1838 a 1853 - Libro de cuenta y razón del número de representaciones y sus productos, con otros particulares. Folios 180-198.
- 1816-1840 - Instancias de Directores de compañías cómicas, prospectos, notas de representaciones, etc. Folios 199-288.
- 1839 - Cuentas de gastos e ingresos en el teatro. Folios 289-307.
- Abril-Mayo 1840 - Expediente sobre concesión de local con el refectorio del ex-monasterio de San Martín para teatro provisional. Folios 308-314.
- Abril 1840 - Cuenta de gastos ocasionados en la construcción del Teatro de San Martín. Folios 315-327.

Dentro de la caja se conserva documentación muy útil agrupada en distintos legajos (16 en total), con una temática tan variada como la que podemos observar en el índice que a continuación se reproduce:

1. Antecedentes sobre funciones dadas en 1841-1875.
2. Teatros. Antecedentes sobre las condiciones, capacidad y demás de dichos edificios, censores dramáticos, policía teatral, etc. 1841-1879.
3. Teatros. Antecedentes sobre las condiciones, capacidad y demás de dichos edificios, censores dramáticos, policía teatral, etc. 1881-1914.
4. Expediente de concesión para construir un Teatro-Circo en el Campo de la Leña. 1885.
5. Obras puestas en escena en los de Santiago durante los años 1886-1896.
6. Obras puestas en escena en los de Santiago durante los años 1896-1919.

7. Instancia de D. Juan Bouzón para construir un Teatro-Circo en el Campo de la Leña. Denegada. 1891.
8. Expediente referente a espectáculos públicos. Salón Apolo y Cine, en el pabellón del “Recreo” de la Herradura. (1902-1916).
9. Pabellones cinematográficos. 1906-1919.
10. Antecedentes sobre denuncia de abusos y escándalos en el Salón Apolo formulada por el Excmo. Cardenal Arzobispo. 1908.
11. Teatros y plazas de toros. Antecedentes varios. 1916-1920.
12. Teatro o salón de espectáculos en la Rúa Nueva, por la Liga Mutua de Señoras (véase en el libro de licencias para obras del año 1919, los folios 176 y siguientes). 1920.
13. Policía de espectáculos. 1923-1929.
14. Teatro asuntos varios. 1925.
15. Teatro asuntos varios. 1928.
16. Antecedentes relativos a la prohibición en el Teatro Principal de la zarzuela “Los Faroles”. 1928.

Los legajos más útiles o interesantes a la hora de servirnos como guía para ver las obras representadas son los dos que se guardan bajo el epígrafe “Obras puestas en escena en los [teatros] de Santiago” entre 1889-1896 y 1896-1919. En ellos se incluyen los documentos enviados por el Alcalde de la ciudad al delegado del Gobierno en A Coruña en los que se recogía información de las representaciones dramáticas y líricas que tenían lugar en los teatros de la ciudad, donde se reflejaban datos como los autores del libreto y de la música, los directores de las compañías y el número de representaciones de cada obra; toda esta información se requería para facilitar las liquidaciones de los derechos de autor. Estos listados se generaron a raíz del dictamen del Real Decreto del 11 de junio de 1886 según el que, entre los diversos artículos⁶ que lo conformaban y que legislaban la Propiedad Literaria, así como la manera en que se debían anunciar las representaciones, se exigía a los gobernadores civiles y alcaldes que elevasen a la dirección general de la que dependía la Propiedad Literaria un

⁶ Artículo 1º. Desde 1º de Julio próximo, los Gobernadores civiles y los alcaldes en los puntos en que no residan aquellos, elevarán a la Dirección general de que depende la propiedad literaria, un estado trimestral comprensivo del título de las obras dramáticas representadas, nombre de los autores, número de las representaciones que hubiesen obtenido y nombre del Director o representantes de las compañías que las ejecuten.

Art. 2º. El Negociado de propiedad literaria del Ministerio correspondiente, con presencia de los Estados parciales que reciba, formará por el orden alfabético de las obras dramáticas, los estados generales que han de publicarse en la *Gaceta*, y de exponerse al público con *expresión* de los mismos datos *expresos* en el artículo precedente.

Art. 3º. Cada autor dramático, tendrá derechos a reclamar del negociado de propiedad literaria, un certificado de lo que se refiera a sus propias obras, según conste en los estados oficiales publicados.

Art. 4º. En el caso de que las galerías, pusieran para su conformidad algún reparo al certificado que la citada oficina expida, los autores dramáticos deberán elevar una instancia en reclamación de sus derechos, en vista de la cual, se formará por dicho Ministerio el oportuno expediente.

Art. 5º. Los Gobernadores civiles, y en su defecto los Alcaldes, no consentirán que en los carteles en que las compañías anuncian las representaciones, se deje de expresar el título de las obras y el nombre de los autores, quedando, por lo tanto, prohibida la indicación que muchas compañías usan con las palabras fin de fiesta. Esta disposición será aplicable a las obras que hubieren pasado a ser del dominio público.

Art. 6º. La Dirección general del ramo imprimirá unos estados modelo, que remitirá a los Gobernadores de provincias, los cuales los distribuirán entre las autoridades de que habla en art. 1º, para que cumplan lo preceptuado en el mismo.

Art. 7º. Los carteles de anuncio, llevarán el sello del Gobierno civil o del Ayuntamiento, con arreglo al art. 1º, en dondequiera que funcione una compañía teatral, para cuyo requisito las Empresas habrán de presentarlos con la anticipación necesaria. Si por cualquier circunstancia, hubiere precisión de variar una parte o el todo del espectáculo, las Empresas remitirán a las autoridades el cartelillo manuscrito.

estado trimestral que incluyese los títulos de las obras dramáticas representadas junto con los nombres de los autores, el número de representaciones y el nombre del director o representante de las compañías ejecutantes (Arimón 2006, 55-56).

Estos listados van dirigidos por el Alcalde de Santiago al delegado del Gobierno Civil correspondiente, que se encontraba en A Coruña. Como ejemplo transcribimos textualmente⁷ una de estas hojas, con fecha 5 de enero de 1887, donde se recoge la información trimestral de las representaciones de la compañía de zarzuela de Maximino Fernández que tuvieron lugar en el Teatro Principal de Santiago:

Tabla 1. Hoja representaciones último trimestre 1886.

Títulos de las obras	Autores	Nº representaciones
Anillo de Hierro (El)	D. Miguel Marcos Zapata	2
Boccaccio	D. Luis Mariano de Larra	4
Calandria (La)	Sres. Ramos Carrión, Vital Aza y Chapí	2
Dos Princesas (Las)	Sres. Pina Domínguez, Ramos Carrión	2
Diamantes de la Corona (Los)	S. Francisco Camprodón	2
Diva (La)	Sr. Pina y Domínguez	1
Francisco de Sena (San)	Sres. Estremera y Arrieta	1
Gran Vía (La)	D. Felipe Pérez	5
Gallina Ciega (La)	Sres. Ramos Carrión y Caballero	1
Hermano Baltasar (El)	Sr. Estremera	1
Juanita (Doña)	D. Juan Manuel Casademunt	2
Milagro de la Virgen (El)	Sr. Pina y Domínguez	2
Mascota (La)	Sres. Echevat y Duró	2
Regalo de Boda (El)	D. Marcos Zapata	1
Salón Eslava	Sr. Navarro	1
Sobrinos del Capitán Grant (Los)	D. Miguel Ramos Carrión	2
Tempestad (La)	D. Miguel Ramos Carrión	1
Un estudiante de Salamanca	D. Luis Rivera	2
Ya somos tres	Sres. Pina Domínguez y Rubio	1

⁷ Hemos reproducido exactamente las anotaciones del Alcalde las cuales incluyen algunos errores o inexactitudes. Los títulos correctos de las obras y los autores de la música y del libreto son: *El Anillo de Hierro* (Pedro Miguel Marqués y Marcos Zapata), *Boccaccio* (Franz Suppé y Luis Mariano de Larra), *La Calandria* (Ruperto Chapí, Miguel Ramos Carrión y Vital Aza), *Las Dos Princesas* (Manuel Fernández Caballero, Miguel Ramos Carrión y Mariano Pina Domínguez), *Los Diamantes de la Corona* (Francisco Asenjo Barbieri y Francisco Camprodón), *La Diva* (Jean Jacques Offenbach y Mariano Pina Domínguez), *San Franco de Sena* (Emilio Arrieta y José Estremera), *La Gran Vía* (Federico Chueca y Joaquín Valverde), *La Gallina Ciega* (Manuel Fernández Caballero y Miguel Ramos Carrión), *El Hermano Baltasar* (Fernández Caballero y José Estremera), *Doña Juanita* (Franz Suppé y Juan Manuel Casademunt), *El Milagro de la Virgen* (Ruperto Chapí y Mariano Pina Domínguez), *La Mascota* (Edmundo Audrán, Alfred Durut y Henri Chivot), *Un Regalo de Boda* (Miguel Marqués y Marcos Zapata), *Salón Eslava* (Joaquín Valverde y Calixto Navarro), *Los sobrinos del Capitán Grant* (Manuel Fernández Caballero y Miguel Ramos Carrión), *La Tempestad* (Ruperto Chapí y Miguel Ramos Carrión), *Un estudiante de Salamanca* (Cristóbal Oudrid y Luis Rivera) y *Ya somos tres* (Ángel Rubio y Mariano Pina Domínguez).

Otro tipo de documentos que nos facilitaron información fueron los expedientes de censura de obras, como el caso de la obra *Los Faroles*⁸ que, aunque es de 1928 y excede los límites temporales de esta investigación, es un buen ejemplo de este tipo de documentos históricos. Reproducimos el primer párrafo del informe correspondiente a este caso que nos resume la situación⁹:

Las Asociaciones religiosas católicas, de caballeros y señoras, de esta ciudad, representadas por sus respectivos presidentes, justamente con las señoras católicas de la población, acuden a la Autoridad gubernativa superior, por conducto de su digno Alcalde, para elevarle, la más respetuosa y enérgica protesta por la actuación en el Teatro Principal de Santiago, de la Compañía de Revistas Frívolas, que pugna evidentemente con los principios y normas de la moral católica, suplicando a la Autoridad, a quien tienen el honor de dirigirse, vele por la fiel observancia del precepto 456 del Código Penal vigente, ley básica del Estado, acordando en consecuencia la suspensión por telégrafo de las dichas representaciones.

1.2.1.2. Catedral de Santiago de Compostela

Ya que tocamos el tema de la religión, en ciudades con fuerte presencia de la Iglesia Católica, como es el caso de Santiago de Compostela, se debe tener siempre presente toda la documentación que esta entidad posee y conserva en sus archivos. En Santiago de Compostela la historiografía musical de la Catedral¹⁰ es muy amplia y en este caso resultó útil cualquier acta capitular que hiciese referencia al pluriempleo de los músicos de la capilla, que, a raíz de las sucesivas desamortizaciones que tuvieron lugar en el siglo XIX, pudieron ejercer sus actividades en la vida musical civil; esto los llevó a participar en las orquestas que actuaban en las funciones de zarzuela, ópera y conciertos del Teatro Principal¹¹. Esta situación queda perfectamente reflejada y explicada en el siguiente párrafo (Virgili Blanquet, 1995: 381):

Así las cosas, y dada la dificultad que tenían todos aquellos que se dedicaban a la música que deseaban buscar medios para sobrevivir dignamente, la opción por la que tuvieron que decantarse muchos de los músicos de entonces fue la de mantener varios trabajos al mismo tiempo. A la vez que acudían a la catedral, tocaban en las orquestas de los teatros, en los cafés filarmónicos, en las bandas de música, etc. Todo ello, lógicamente, en detrimento de su buen hacer y de su evidente falta de preparación en no pocos casos.

⁸ Revista musical del compositor Jacinto Guerrero y con libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez estrenada en 1928 en el Teatro Martín de Madrid. Llama la atención que, aunque los propios autores la califiquen como “fantasía cómico-lírica”, en el expediente de su prohibición se la trate de zarzuela.

⁹ Legajo 16 denominado Antecedentes relativos a la prohibición en el Teatro principal de la zarzuela “Los Faroles” conservado dentro del expediente “Espectáculos. Teatros, cines (1840-1928)” del AMS.

¹⁰ Entre otras publicaciones cito en la bibliografía los trabajos acerca de este tema de Pilar Alén (1993a y 2000), Francisco Javier Garbayo, José López Calo, Joam Trillo y Carlos Villanueva.

¹¹ Para ampliar este tema consúltese la tesis doctoral de Luis Costa *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, la tesis de Beatriz Cancela *La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2015)* y las monografías de esta misma autora *La saga Courtier en Galicia y Santiago Tafall*.

Este campo, el tema de los músicos de la Capilla está suficientemente estudiado, así que no se accedió directamente a estas fuentes sino que se hizo por medio de estudios como los de Luis Costa o Pilar Alén.

1.2.1.3. Fondo Canuto Berea

Otra fuente de información acerca de las compañías de zarzuela, artistas y partituras que pasaron en esa época por Santiago, es el fondo “Canuto Berea”¹², localizado en la biblioteca de la Diputación de A Coruña. La familia Berea fue clave en la vida musical de Galicia en el siglo XIX; regentaban una tienda de música en A Coruña y, además de vender y alquilar instrumentos y partituras, también realizaban negocios como empresarios teatrales y editores. El estudio a fondo de toda la documentación generada por sus negocios y sus cartas es de gran importancia y nos facilita mucha información acerca de la vida musical de Galicia en los siglos XIX y XX¹³. En Santiago también abrieron una delegación de su tienda de música en Rúa do Vilar nº 42, generando abundante documentación epistolar entre el Sr. Berea y sus delegados en esta ciudad como fueron Manuel Chaves o Enrique Lens Viera (Liaño, 2012: 441); de ellas podemos extraer información de las representaciones en el Teatro Principal o de las partituras de zarzuela que llegaban a Santiago.

Según López Cobas (2010) se desconoce la fecha de establecimiento de la delegación de Santiago, pero se conservan documentos que atestiguan su existencia en 1874, año en el que estaba situada en el número 6 de Fonte Sequelo. Hasta 1885 esta sucursal fue dirigida por Manuel Penela, momento en el que se hizo cargo de ella su hija, Josefa Penela.

En la abundante correspondencia que ha sido manejada para el presente estudio, la mayor parte eran cartas diarias intercambiadas entre Eduardo Puig¹⁴ y Enrique Lens sobre encargos de partituras, instrumentos¹⁵, la edición o registro de obras de compositores compostelanos¹⁶ o información de la vida musical de Santiago¹⁷. De esta documentación extraemos información sobre las obras que los clientes solicitaban en Santiago, como por ejemplo: *Los gnomos de la*

¹² En 2017 Lorena López Cobas defendió una tesis doctoral en la Universidad de Valladolid titulada *El comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)* pero no hemos podido tener acceso a ella para consultarla.

¹³ Para ampliar este tema consúltase en la bibliografía la memoria de licenciatura y el artículo de Lorena López Cobas y la introducción al catálogo del fondo Canuto Berea de María Dolores Liaño citados en la bibliografía.

¹⁴ Eduardo Puig y Ferrín fue empleado de la tienda de Canuto Berea en A Coruña desde al menos 1876, momento en el que se comienzan a encontrar cartas comerciales firmadas por él en el fondo Canuto Berea. Durante los años que se encargó de la tienda, además de escribir cartas a los clientes, se encargaba de realizar transacciones comerciales y viajes a las sucursales de la tienda para revisar presupuestos anuales ocupándose con esto de la contabilidad (López Cobas, 2012: 423).

¹⁵ En carta del 12 de junio de 1896 de Lens a Puig (caja AB-50) muestra preocupación por la información que le hizo llegar Valverde sobre la intención de Curros de abrir un establecimiento de pianos en Santiago con apoyo de Casa Dotesio de Bilbao y de un almacén de pianos de Vigo.

¹⁶ En un documento de Lens sin fechar (Caja AB-18) se solicita registrar la obra *A Nemita* y enviar ejemplares de esta a Vigo, en numerosas ocasiones se solicitan ejemplares de la *Alborada* de Juan Montes (por ejemplo, en carta de Lens a Puig del 21 de octubre de 1894), Lens pregunta a Puig sobre qué obras tiene registradas de él (carta del 30 de mayo de 1897) o comenta Lens algunas de sus últimas composiciones como fue el caso de su *Rapsodia gallega* compuesta en 1900 (carta del 19 de enero de 1900) o de su nocturno *Alma hermosa* (carta del 27 de diciembre de 1905).

¹⁷ En carta del 22 de julio de 1891, Puig pide información a Lens sobre la plaza que en breve quedaría libre por la jubilación de un músico del Hospicio. En carta del 22 de noviembre de 1894 Lens agradece a Puig su felicitación por su incorporación a la Escuela de Música del Real Conservatorio. En carta del 14 de mayo de 1896 Lens pregunta a Puig por la decisión de la comisión de festejos coruñesa acerca de su charanga infantil.

Alhambra de R. Chapí en versión para orquesta¹⁸, la zarzuela *Los trasnochadores*¹⁹, el pasodoble *Los lagartijos* y la jota de *El dúo de la africana* ambos en versión para banda²⁰, partituras para la tuna compostelana²¹, la *Serenata* de G. Pierné para 2 o 4 manos o la romanza para tiple de la zarzuela *La indiana*²². Como vemos, las peticiones son para todo tipo de formaciones, pero, mayoritariamente, de uso doméstico.

Aunque en las cartas citadas vemos títulos de las obras, normalmente los pedidos se realizaban usando una serie de números de materiales y no por sus nombres. En las tiendas tenían unos catálogos idénticos a los de la central coruñesa, en los que las piezas tenían asignados unos números y los pedidos seguían estos códigos. Analizando el catálogo fechado el 31 de julio de 1872 (caja AB-9, libro 27), vemos que las obras de las que disponían en la época incluían canto-piano de las principales óperas de Bellini, Donizetti, Rossini, Meyerbeer, Verdi y Offenbach, así como arias o fragmentos de zarzuelas de Barbieri, Oudrid, Gaztambide o Arrieta.

No encontramos registros de grandes pedidos de material para la orquesta del Teatro Principal, ya que lo habitual era que las compañías que actuaban en él trajesen sus propios materiales; en la prensa compostelana, cuando se anunciaba la visita de estas compañías, además de divulgar el cartel de obras a representar y el nombre del elenco de artistas, se indicaba la propiedad del archivo musical, entre los que eran habituales los nombres de J. Ferrer de Climent²³, Florencio Fiscowich o la Sociedad de Autores a partir de 1900²⁴. Ya que Canuto Berea también gestionó derechos de autor del Teatro Principal de A Coruña (López-Suevos, 2008: 23), también encontramos referencias a Fiscowich, Eduardo Hidalgo o Arregui entre sus “diarios de cuentas de propiedad de comedias” (caja AB-13, libro 46) o en los “inventarios de obras dramáticas” (AB-12, libro 40).

Este fondo aún está sin catalogar y sería un trabajo desmesurado el revisarlo a fondo para esta investigación. Como afirma Pilar Alén (1999: 19) “todo este material, ya catalogado, puede servir, sin duda, para darnos a conocer todo el entramado musical de la ciudad herculina y, en cierta medida, también el de otras ciudades gallegas, a lo largo de casi una centuria: desde mediados del XIX hasta bien entrado el S. XX; la información más valiosa, desde el punto de vista musical, corresponde precisamente al último tercio del siglo XIX”.

¹⁸ Carta del 8 de mayo de 1891 de Puig a Lens. Puig informa que había pedido al editor de Madrid de las obras de Chapí los precios de *Los gnomos de la Alhambra* pero le contestaron que no estaban publicados para orquesta. Lens le había indicado que la obra era de Zozaya aunque Puig dice que sabe que no es así pero, de todas maneras, enviará un telegrama. Este embrollo seguramente se debía a que esta obra, en versión para piano solo, había sido la ganadora de un concurso de composición convocado por el Liceo de Granada con motivo de la coronación de Zorrilla en 1889, y posteriormente Chapí la había orquestado para estrenarla en Madrid en el Teatro Real. (Ibarni, 1995: 166).

¹⁹ Carta de Josefa Penela solicitando a Eduardo Puig el 17 de enero de 1892.

²⁰ En carta del 30 de julio de 1894 de Lens a Puig.

²¹ Carta del 2 de febrero de 1895 de Lens a Puig.

²² Carta del 10 de noviembre de 1896 de Lens a Puig.

²³ Ferrer de Climent era representante en España de los editores Ricordi (García Mallo, 2005).

²⁴ Recordemos que en 1898 Chapí y Sinesio Delgado crearon la Asociación Lírico-Dramática que fue el origen de la Sociedad de Autores de España ya establecida creada el 16 de junio de 1899 y a quien terminó vendiendo Fiskowich su archivo musical en 1901.

1.2.1.4. Otros fondos

Se consultaron otros archivos, como el Archivo de Galicia -situado en la Cidade da Cultura- debido a la pertinencia de revisar el reciente legado del archivo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, o el Archivo del Reino de Galicia en A Coruña, pero sin obtener datos relevantes.

1.2.2 Fuentes hemerográficas

Como bien explica Esther Martín Sánchez-Ballesteros (2018: 2044), en determinadas épocas se ha guardado la historia de la música en la prensa diaria, como es el caso de la música clásica de la España del siglo XIX y primera mitad del XX. Al no existir en grabaciones ni testimonios fotográficos -como es el caso de Santiago de Compostela en los años estudiados en esta investigación-, la labor de los periodistas resulta fundamental para reconstruir una parte de nuestra historia cultural.

En la Restauración la prensa gallega vivió una época de ebullición, en especial en A Coruña y Santiago²⁵. Para Barreiro Fernández (2007, vol. 2: 211) la debilidad demográfica de las ciudades de Galicia y el elevado número de periódicos ocasionales pueden explicar el retraso en la aparición de un periodismo urbano consolidado que no existió en la Restauración. Pongamos como ejemplos el *Faro de Vigo*, que se fundó el 3 de noviembre de 1853 y que no fue diario hasta el 7 de julio de 1879; *La Voz de Galicia* en A Coruña, que se fundó el 4 de enero de 1882; la *Gacetilla de Santiago* que se fundó en 1872 y posteriormente se convertiría en el *Diario de Santiago*; o la *Gaceta de Galicia* diario, fundado en 1871; en Ferrol apareció *El Correo Gallego* el 1 de agosto de 1878, aunque posteriormente trasladó su sede a Santiago; o el *Diario de Pontevedra*, que apareció el 1 de agosto de 1887.

En el período que nos interesa encontramos publicaciones que tratan temas relacionados con Santiago de Compostela, como *El Diario de Santiago*, *El Eco de Santiago*, *Gaceta de Galicia*, *La Aurora de Galicia*, *El Avisador santiagués*, *El Eco Compostelano*, *El Ciclón*, *La Voz de Galicia*, *El Compostelano*, *Diario de Avisos y noticias de Santiago*, etc. Las publicaciones con una periodicidad más estable y cuyos fondos están mejor conservados son el *Diario de Santiago*, *El Eco de Santiago*, *La Voz de Galicia* y la *Gaceta de Galicia*. La consulta alternativa de estos cuatro medios nos permitió reconstruir la mayor parte de las actividades musicales del Teatro Principal. Cuando existía alguna laguna en uno de ellos -por deterioro o ausencia- acudimos a alguno de los otros. En el caso de fechas de vital importancia recurrimos a la consulta de todos los medios para ver cómo lo trataba cada uno desde distintas perspectivas o aportando múltiples datos, facilitando las opiniones sobre las representaciones, sobre cantantes, empresarios, temporadas, etc. Muchos se pueden consultar vía web -cosa que facilita el trabajo del investigador en cuanto a accesibilidad y horarios- en Galiciana²⁶, en la web de la Real Academia Galega²⁷ o en la Biblioteca Virtual de Prensa

²⁵ Para ampliar esta sección consultar el libro de Juan Carlos Fernández Pulpeiro *Apuntes para la historia de la prensa del siglo XIX en Galicia*: con un índice general de publicaciones editadas en Galicia entre los años 1800-19850.

²⁶ http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/publicaciones/listar_numeros.cmd

²⁷ <http://academia.gal/hemeroteca-informacion>

Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte²⁸. Físicamente la USC dispone de un extenso fondo de prensa histórica en su Biblioteca Xeral en distintos formatos como en DVD o microfilmes en los casos de los medios más antiguos.

La dificultad del manejo de las hemerotecas digitales de esta época radica en que la mayoría de fondos carece de un buscador y, aunque se conserven escaneados o microfilmados, eso no evita el trabajo de que el investigador deba ojear página por página. Normalmente cada periódico mantiene el esquema de sus publicaciones, es decir, siempre sitúa en el mismo lugar de las páginas el mismo tipo de información; por ejemplo, en *El Eco de Santiago* durante una larga época se localiza la información de las representaciones del Teatro Principal bajo el epígrafe “En el Teatro” y se encuentra en la segunda página. Este sistema varía periódicamente, cada par de años, dependiendo de la publicación y dependiendo del cambio en la extensión del periódico o revista.

A la dificultad de la poca longevidad de ciertos medios hay que añadir los cambios de nombres, como fue el caso de la *Gaceta de Galicia*, que fue continuación de *El Diario de Santiago*. Como referencia de este baile de creación y desaparición de periódicos o revistas, diremos que en Santiago en el año 1896 aparecieron cuatro medios y desaparecieron tres (Fernández Pulpeiro, 1981: 171).

Para tener una noción del número de periódicos en la ciudad de Santiago de Compostela en esta época veremos los datos de los años 1886, 1901, 1904 y 1914 (Palomares Ibáñez, 1983: 429-431):

<u>1886</u>	<u>1901</u>
Boletín Of. Arzobispado	Boletín Of. Arzobispado
Gaceta de Galicia	Gaceta de Galicia
El Libredón	El Eco franciscano
Rev. Soc. Económica	El Eco de Santiago
Galicia católica	El Ciclón
El Ciclón	El magisterio gallego
El Eco franciscano	El Correo Gallego
Galicia ilustrada	Galicia Histórica
El magisterio gallego	Crónica del Trabajo
La Región gallega	Veterinaria Escolar
Café con gotas	La Gran Patria
<u>1904</u>	<u>1914</u>
Boletín Of. Arzobispado	Boletín Of. Arzobispado
Gaceta de Galicia	Gaceta de Galicia
El magisterio gallego	El magisterio gallego
El Eco franciscano	El Eco franciscano
El Correo de Galicia	El Eco de Santiago
El Eco de Santiago	El Correo de Galicia
Galicia Histórica	Diario de Galicia
Veterinaria	Revista Médica
La Comadre	Revista de Farmacia

²⁸ <http://prensahistorica.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>

Bol. Unión Escolar
La Propaganda cetfca.

Voz del Pueblo
El Látigo
La defensa de Teo
La Defensa
Justicia
Miña Terra
El Látigo de Conjo

Los principales medios hemerográficos consultados en relación con Santiago de Compostela han sido²⁹:

- *El Eco de Santiago: diario independiente* (1896-1938). De periodicidad diaria. A lo largo de los años fue cambiando su subtítulo con *diario de Compostela* (desde el 14 de octubre de 1896) o *diario de la tarde* (desde el 28 de abril de 1902). Fue absorbido por *El Correo Gallego* en 1938. Consultado en la web Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en la que se conservan ejemplares desde el 1 de marzo de 1896 hasta el 31 de diciembre de 1926 ya que en Galiciana en la que se conservan ejemplares a partir de 1927.

- *La Aurora de Galicia, periódico de literatura, ciencias y artes* (1845). Consultado a través de la web de la Real Academia Galega en la que se conservan 9 números. (Fernández Pulpeiro, 1981: 109-110).

- *La Aurora de Galicia* (1871). Consultado en Galiciana en la que se conservan un único número correspondiente al suplemento del 24 de abril de 1871.

- *El Avisador santiagués* (1846). Consultado a través de la web de la Real Academia Galega en la que se conservan 10 números.

- *El Correo Gallego: diario político de la mañana* (1878-1937). De periodicidad diaria. A lo largo de los años fue cambiando su subtítulo con *Diario de la mañana* o *El Correo gallego* y *El Eco de Santiago* y absorbió a *El Eco de Santiago* (1938). Comenzó publicándose en Ferrol para pasar a Santiago de Compostela en 1938. Consultado en Galiciana en la que se conservan ejemplares desde el 1 de agosto de 1878 hasta el 30 de diciembre de 1938.

- *El Eco Compostelano* (1863). Consultado a través de la web de la Real Academia Galega en la que se conservan 12 números.

- *La pequeña patria: revista decenal de literatura y artes* (1890-1891). Consultado en Galiciana en la que se conserva 1 ejemplar del 20 de noviembre de 1890.

- *El Correo de Galicia: diario independiente de avisos y noticias* (1900-1919). De periodicidad diaria. Consultado en Galiciana en la que se conservan ejemplares desde el 20 de diciembre de 1900 al 31 de diciembre de 1919. También consultado en la hemeroteca de la Biblioteca Xeral de la USC donde se conservan ejemplares en microfilm.

- *La exposición compostelana* (1858). Consultado a través de la web de la Real Academia Galega en la que se conservan 14 números.

²⁹ La información relacionada con estos medios ha sido consultada en Galiciana, *Apuntes para la historia de la prensa del siglo XIX en Galicia* de J. C. Fernández Pulpeiro y *Historia de la prensa gallega (1800-1986)* de E. Santos Gayoso.

- *Galicia histórica: revista bimestral* (1901-1903). Consultado en Galiciana en la que se conservan ejemplares 12 ejemplares.

- *El Eco de Galicia* (1851-1852). Consultado en la web de la Real Academia Galega en la que se conservan ejemplares desde el número 53 del 27 de septiembre de 1851 hasta el número 21 del 5 de enero de 1852.

- *Santiago. Revista literaria* (1900-1902). Consultado en Galiciana en la que se conservan un único ejemplar del 19 de julio de 1902. Sólo se salía durante las fiestas del Apóstol (Santos Gayoso, 1990: 365).

- *El Ciclón: periódico satírico* (1889). Consultado en Galiciana en la que se conservan un único ejemplar del 18 de julio de 1889. También consultado en la Sala de Investigadores de la Biblioteca Xeral de la USC donde se conservan algunos ejemplares físicos.

- *El Porvenir* (1845). De periodicidad irregular. Consultado en Galiciana en la que se conservan cuatro ejemplares de 1845. Publicado en Santiago de Compostela.

- *El Porvenir: diario de noticias e intereses generales* (1875-1882). De periodicidad diaria excepto festivos. Consultado en Galiciana en la que se conservan ejemplares desde el 3 de febrero al 28 de septiembre de 1845. Publicado en Pontevedra.

- *La Gacetilla de Santiago: diario de noticias y anuncios* (1872-1873). A partir del 6 de julio de 1873 cambia su título por *Diario de Santiago*, periódico que lo continuará. Consultado en Galiciana en la que se conservan ejemplares desde el 2 de julio de 1872 hasta el 5 de julio de 1873.

- *Diario de Santiago: de intereses materiales, noticias y anuncios* (1874-1878). Es continuación de *La Gacetilla de Santiago* y lo continuada por *Gaceta de Galicia* desde enero de 1879. Consultado en Galiciana en la que se conservan ejemplares desde el 6 de junio de 1874 hasta el 30 de diciembre de 1878. También consultado en la hemeroteca de la Biblioteca Xeral de la USC donde se conservan ejemplares en microfilm. Este periódico, como indica Santos Gayoso (1990: 182), venía a ser “La Gacetilla de Santiago” pero con otro nombre; fue un diario con muchos problemas por la censura eclesiástica, y en especial con el cardenal Payá, por lo que pasó a llamarse *Gaceta de Galicia*.

- *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago. Decano de la prensa compostelana* (1879-1918). De periodicidad diaria. Es continuación de *El Diario de Santiago* (Santos Gayoso, 1990: 219). Consultado en Galiciana en la que se conservan ejemplares desde el 2 de enero de 1879 hasta el 30 de noviembre de 1918.

- *El Iris de Galicia* (1857). De periodicidad bisemanal: miércoles y domingos. Consultado en Galiciana en la que se conservan ejemplares desde el 2 de mayo de 1857 al 7 de octubre de 1857.

- *El Iris del bello sexo: periódico de literatura y costumbres* (1841). Consultado en Galiciana en la que se conservan 8 ejemplares.

- *La Voz de Galicia* (1882 - hasta la actualidad). De periodicidad diaria. Consultado en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela y en la Biblioteca de Galicia

en las que se conservan los ejemplares escaneados en PDF en CDs. A mitad de esta investigación esta hemeroteca se puso a disposición del público a través de la web de *La Voz de Galicia*, pero sólo bajo suscripción. Publicado en A Coruña.

- *Diario de avisos y noticias de Santiago* (1843). De periodicidad diaria excepto los domingos. Consultado en Galiciana en la que se conservan 19 ejemplares de abril de 1843.

- *El Idólatra de Galicia: periódico sabatino de literatura, ciencias y arte en general, historia moral y costumbres* (1841-1842). De periodicidad semanal. Consultado en Galiciana en la que se conservan 10 ejemplares.

- *El Recreo Compostelano* (1842-1843). De periodicidad quincenal. Consultado a través de la web de la Real Academia Galega en la que se conservan 9 números.

- *La situación de Galicia* (1842-1843). Consultado en la web de la Real Academia Galega en la que se conservan ejemplares desde el 31 de octubre de 1842 hasta el 27 de febrero de 1843.

- *Café con gotas* (1886-1892). De periodicidad semanal, se publicaba los domingos. Disponible en la Biblioteca Xeral de la USC en edición facsímil.

- *El pensamiento gallego: diario católico-tradicionalista* (1896-1897). Consultado en Galiciana en la que se conservan ejemplares desde el 2 de noviembre de 1896 al 31 de diciembre de 1897.

- *El Alcance: diario católico, noticiero, independiente, telegráfico. Defensor de los intereses morales y económicos de Galicia*. (1892-1898). Consultado en Galiciana en la que se conservan ejemplares no regulares entre el 1 de junio de 1893 al 30 de marzo de 1898. También consultado en la hemeroteca de la Biblioteca Xeral de la USC donde se conservan ejemplares en microfilm.

Comentaremos a continuación cómo trataban los temas musicales del Teatro Principal en dos de los principales medios consultados.

La *Gaceta de Galicia* constaba de cuatro páginas y contenía las siguientes secciones³⁰: Exterior, Noticias Generales, Sección Local, Gacetillas, Anuncios, Edictos Judiciales, Teatro, Bolsa de Madrid, Noticias de Galicia, etc. La información sobre el Teatro Principal se encuentra en *Teatro* (los anuncios de las funciones, página 3) y *Noticias de Galicia* (las críticas, página 2 y 3). Ejemplos de un anuncio de una función y de una crítica posterior a un concierto:

³⁰ Descripción propia basada en los ejemplares consultados, dependiendo de los años estas secciones fueron variando.

TEATRO.

Compañía de zarzuela española, bajo la dirección del primer barítono, Don Maximino Fernandez.

Gran función hoy Sábado 3 de Mayo.

1.ª Se pondrá en escena la graciosa zarzuela en un acto nominada:

EL HOMBRE ES DÉBIL.

2.ª La zarzuela nueva en un acto original y en verso titulada:

POR LA TREMENDA.

3.ª y último. La graciosa zarzuela en un acto titulada:

CANTO DE ÁNGELES.

Entrada general 4 reales.

NOTA.—Se suplica á los Sres. abonados pasen á recoger el importe de la función de abono á la contaduría del Teatro, el Domingo 5 del corriente desde las doce del día á las dos de la tarde.

La Srta. Romeldi que estuvo días pasados en el Colegio de Sordo-mudos y ciegos de esta ciudad quedó agradablemente sorprendida del grado de adelantamiento de los alumnos y especialmente de los de música. No contenta con aplaudirlos cantó una bellísima romanza como obsequio á aquellos á quienes acababa de oír.

Pero no es solo este noble rasgo de la bella yanke el que nos proponemos narrar, sabemos de otro que si por de pronto se presentan dificultades para su realización, no por eso tiene menos mérito, y es el que la aplaudida y distinguida Denna ha concebido la idea de dar un concierto á beneficio de los sordo-mudos y ciegos, en un día que sus compromisos con la empresa se lo permitieran.

El salón de la escuela de aquellos es harto pequeño para contener el gran número de personas que asistirían, y el Teatro, á no ser después de terminar el abono no será fácil obtenerlo para dicho objeto.

A estas dificultades nos referimos y si los que puedan vencerlas lo hacen así, nos alegraríamos muchísimo porque entonces se facilitaría la ocasión á la Sra. Romeldi de añadir á sus coronas de triunfo tan justamente adquiridas, otra de no menos mérito, cual es la que le tejieran las plegarias de los desgraciados ciegos y sordo-mudos.

Gaceta de Galicia, 3 de mayo de 1879

Gaceta de Galicia, 24 de febrero de 1881

El *Eco de Santiago* estaba conformado también por cuatro páginas y contenía las siguientes materias o secciones (Santos Gayoso, 1990: 330-331): Nuestro programa, Extranjero, Sección oficial (Gaceta de Madrid), Noticias generales, Noticias de guerra, Sección local, Boletín de las familias, Sección religiosa, Telegramas, Cotización en bolsa, Anuncios, Cablegramas oficiales (desde Cuba), Juzgado Municipal, En la Redacción, El Rey Niño, De todas partes, España, Santiago, Pasatiempos, Mundo católico, Sección de Moda. La información sobre el Teatro Principal se encuentra en *En el Teatro* (las críticas, página 2) y en *El Día de Hoy* (los anuncios de las funciones, página 2)³¹. Ejemplos de un anuncio de una función y de una crítica posterior a un concierto:

Se celebrará esta noche en el teatro el concierto organizado por la Tuna Escolar de R.O.I.
Prometo resultar brillantísimo pues están vendidas todas las localidades.
He aquí el programa por que ha de regirse:

PRIMERA PARTE

1.ª *Paseo calle*.—A. Soto.—Por la orquesta de la Tuna.
2.ª *Gaceta*.—Astrug.
3.ª *Cavalleria Rusticana*, (preludio)—Mascagni.
4.ª *Monólogo* en prosa, titulado: «La buena crianza» original de Abati.

SEGUNDA PARTE

5.ª La comedia en un acto y en prosa de Vital Aza, que lleva por nombre: «Chifladuras».

TERCERA PARTE

6.ª *Melodía*.—Hanreus, (por la Tuna).
7.ª *Serenata*.—A. Soto.
8.ª *Jota*, (sillo de Zaragoza), ejecutada por guitarras solamente.
9.ª El juguete cómico en un acto y en prosa, original de D. José M.ª Anguita, titulado: «Robo y envenenamiento».

FINAL

10. *Wals*.—G. Jiménez.—Acompañado y bailado por los panderas de la Tuna.
11. *Paseo calle*.—J. Tafall.

El Eco de Santiago, 5 de diciembre de 1903

EN EL TEATRO

La sala, como era de esperar, y yo vaticiné, estaba *au grand complet*, cosa que prueba el refinamiento del gusto y del amor que siente nuestro pueblo por la más bella de las artes y prueba también que, aunque no satisfaga por completo sus anhelos, la compañía ha conseguido agradar, y se la escucha con placer.

Ayer vimos en escena *Fausto*, la obra más genial de los respectivos autores que la engendraron: Goethe-Gounod.

¿Quién no conoce la Margarita de *Fausto*?

De todas las hijas de la poesía moderna—dice un autor—Margarita fué la másfortunada y favorecida con asombrosa suerte.

Su nombre llena y maravilla al mundo.

La pintura ha reproducido mil veces su figura: «Margarita en la Iglesia», «Margarita en la fuente», etc.

El Eco de Santiago, 21 de diciembre de 1904

³¹ Dependiendo de los años esto puede variar levemente.

Las principales plumas que firmaban las críticas musicales en los medios compostelanos, así como las tendencias de estos principales medios y la influencia que tendrá en la información manejada, se analizarán en el capítulo de la presente tesis dedicado al Teatro Principal y la prensa compostelana.

Este tema de la prensa se desarrollará más extensamente en el séptimo capítulo de este trabajo, así como también se tratará transversalmente en el apartado dedicado a la censura en las obras.

Se han consultado otros medios gallegos y nacionales para hacer el seguimiento de las distintas compañías y artistas que pasaron por Santiago y siguieron después su gira por otras capitales gallegas. Entre otras publicaciones se manejaron: *El Día de Fiesta: pasatiempo semanal ilustrado*, *El Domingo: pasatiempo semanal ilustrado*, *El día de fiesta*, *El Anunciador*, *La Iberia Musical y literaria*, *El Diario de Lugo*, *La correspondencia musical*, *La correspondencia de España*, *Las Provincias*, *El Mercantil Valenciano*, *La España musical*, *El Día*, *ABC*, *El heraldo gallego*, *Faro de Vigo*, *El País*, *El lucense*, *Diario de Pontevedra*, *Diario ilustrado*, *La España artística*, *Ilustración musical hispano-americana*, *Crónica Meridional*, *La lectura dominical*, *El Baluarte*, *La ópera*.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sobre este tema, la música en el Teatro Principal de Santiago de Compostela entre 1840 y 1914, no existe ningún estudio específico previo. En una primera búsqueda encontramos la tesis doctoral de María García Caballero *La vida musical en Santiago de Compostela a finales del siglo XIX (1875-1900)* presentada en 2002 en la Universidad de Valladolid, junto con el libro derivado de esta tesis y publicado en 2008 bajo el título *La vida musical en Santiago de Compostela a finales del siglo XIX*. Nuestra investigación abarca un segmento cronológico (1840-1914) más amplio que el tratado por García Caballero (1875-1900) pero es un magnífico contexto de la vida musical compostelana, sobre todo la civil. En ella se analiza la vida musical en la Catedral y en otros centros religiosos de la ciudad, las actividades cívico-religiosas, las fiestas del Apóstol, los distintos teatros, las sociedades que desarrollaban actividades con componentes musicales, las agrupaciones y la enseñanza musical. Añadiremos aquí el artículo de M. C. Rodríguez Mayán *A Música como elemento de cohesión social en Santiago de Compostela no derradeiro tercio do século XIX*.

Existe un libro dedicado únicamente a este coliseo compostelano, publicado por el Concello de Santiago bajo el título *Teatro Principal* y que fue publicado con razón de su reapertura tras la reforma por parte del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo en 1988. Se compone de artículos de distintas personalidades como I. Díaz Pardo, J. Filgueira Valverde o Xerardo Estévez, que estuvieron ligadas al Teatro y que cuentan sus vivencias y recuerdos, por lo que no es un estudio propiamente dicho de carácter científico, aunque de él se pueden extraer anécdotas y permite cruzar algunos datos.

El estudio del Teatro Principal como edificio, desde el punto de vista arquitectónico, está ampliamente tratado por Rafael Baltar Tojo en *Teatro Principal. Santiago de Compostela*, por Jesús Ángel Sánchez García en *La arquitectura teatral en Galicia* y por José Ramón Soraluze Blond en *A Coruña: arquitectura desaparecida. Los espacios del ocio*. En esta sección se

tomaron como base estos tres estudios y se amplió la información con la hemeroteca para establecer las épocas en las que se cerraba el edificio por causa de las distintas reformas y mejoras que se hicieron en este periodo. El conocer en qué épocas estuvo cerrado fue un primer paso para entender si las épocas sin espectáculos se debían a que no estaba disponible el recinto para su uso o por otras razones que veremos a lo largo de la investigación, como podría ser falta de interés de las compañías, falta de público o problemas económicos. Para definir estos periodos de cierre hemos recurrido a estas monografías de temática arquitectónica y a la hemeroteca compostelana.

Estos se completaron con algún artículo de menor envergadura como *Análisis acústico de la tipología teatral a la italiana a través del estudio del Teatro Principal de Valencia* de A. Barba y A. Giménez, los dedicados a la aparición de los cinematógrafos de X. L. Cabo Villaverde como *Cinematógrafos de Compostela: 1900-1986*, *Diccionario do cine en Galicia* y *Cinematógrafos de Galicia* o los de J. M. Folgar de la Calle *Fondos documentales del Archivo Municipal de Santiago de Compostela relacionados con el cinematógrafo* y *Los primeros años del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1914)*. Incluiremos aquí también los trabajos sobre música y cine en las primeras épocas del cine mudo como los de J. C. Arce *La música en el cine mudo: mitos y realidades y Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo*.

Dentro de este apartado de arquitectura se incluyó el tema de los escenógrafos, por lo que se tuvo que recurrir a artículos sobre esta materia como los de Ana María Arias Cossío *La escenografía en el Madrid del siglo XIX* y *La escenografía zarzuelística en el siglo XIX español* o *La decoración a escena: caracterización de las casas de decoración coruñesas a través de las reformas del teatro Rosalía de Castro* de I. Barro. Para el caso especial de Camilo Díaz Baliño se consultó, entre otros, *Camilo Díaz Baliño, escenógrafo ferrolán e galeguista* de G. Castro Tomé. En cuanto a la normativa vigente en las distintas épocas, cosa que influyó obviamente sobre las distintas reformas, el referente usado fue *El código del teatro: compilación metódica, anotada y comentada, de todas las disposiciones legales relacionadas con el teatro y demás espectáculos públicos* de Santiago Arimón.

Este edificio está integrado en una ciudad, así que el siguiente paso fue entender el Santiago decimonónico, tanto urbanísticamente como su historia y evolución. En este campo hay extensos y completos trabajos que lo analizan desde distintos prismas como el *Desenvolvemeto urbano. Outra arquitectura* y *La ciudad heredada: evolución urbana y cambios morfológicos, Santiago de Compostela, 1778-1950* de P. Costa Buján, *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX* de J. M. Pose Antelo o *Compostela a finais do século XIX* de Ramón Villares. La historia de Compostela ha estado siempre ligada a la Iglesia, y para entender la evolución a lo largo de los siglos de esta influencia fue un buen apoyo *De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875)* de X. R. Barreiro, así como los artículos de Ofelia Rey *La renta del voto de Santiago y las instituciones jacobinas* y *Dende a desamortización*. Ya que el Teatro Principal fue el epicentro del ocio musical en esta ciudad, se consultaron la tesis de licenciatura de M. A. Bermúdez de la Puente *El tiempo libre, como categoría histórica, ocio y diversiones en Santiago de 1900 a 1910* además de *La Alameda, el Paseo de la Herradura y otros jardines, espacios vertebradores de la estructura social y urbana de Santiago: Santiago siglos XIX y XX* de M. Barral.

A su vez esta ciudad se encuentra en un contexto, es decir, los sucesos a nivel de toda Galicia -y por supuesto España y resto de países a nivel internacional- afectaban económicamente, políticamente y socialmente a la vida diaria compostelana. Avances tales como el ferrocarril facilitaron la llegada de las compañías de ópera y zarzuela o la pérdida de la capitalidad de provincia de Santiago en favor de A Coruña también tuvieron su huella en la ciudad. En este apartado recurrimos a trabajos de historiadores como Justo Beramendi y su *Galicia e España nos séculos XIX e XX, una articulación problemática*, la completa *Historia de Galicia* de Ramón Villares así como el volumen dedicado a la *Historia política da Galicia contemporánea* de X. R. Barreiro.

Una vez contextualizada la época y la ciudad, ya nos adentramos en la temática musical. Aquí recurrimos a métodos generales como *La música del siglo XIX* de C. Dalhaus, o el segundo volumen de la *Historia de la música occidental* de Grout y Palisca para el contexto a nivel general. Una vez metidos a nivel español, específicamente en esta época, encontramos los trabajos más que numerosos de Emilio Casares -ya sea a nivel individual o como coordinador o editor- como *La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales*, *La Música española en el siglo XIX* que realizó junto con Celsa Alonso -dentro del cual encontramos numerosos capítulos de autores primordiales como Álvarez Cañibano, M^a Ecina Cortizo, Ramón Barce, Ramón Sobrino, María Nagore, Javier Suárez-Pajares o M^a Antonia Virgili, que nos han sido útiles en los distintos capítulos según la temática tratada, ya que van desde la música coral hasta la crítica musical o la zarzuela- o todos los diccionarios de consulta que se han manejado para localizar distintos intérpretes o compositores: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. Otro diccionario muy útil y coetáneo a la época estudiada es el *Diccionario biográfico de efemérides de músicos españoles* de B. Saldoni -revisado por Jacinto Torres- con índices de personas, materias y obras. Es también interesante la relación que lleva acabo Tomás Marco entre música y otros campos de la cultura en su *Historia cultural de la música*, resultando algo más que una simple historia de la música.

Por temáticas, se ha recurrido a distintas fuentes bibliográficas para la ópera, zarzuela y la música instrumental. Ramón Sobrino ha tratado tanto la música sinfónica de la época en el capítulo *La música sinfónica en el siglo XIX* como la ópera *La ópera española entre 1850 y 1874*. De manera genérica en España se ha recurrido a los trabajos de Peña y Goñi a nivel de ópera y zarzuela con *España, desde la ópera a la zarzuela* y *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* y la *Crónica de la lírica española y fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863* de F. Asenjo Barbieri, así como el libro *La canción lírica española en el siglo XIX* de Celsa Alonso. La zarzuela es un campo extensamente estudiado a día de hoy; se ha tenido que acudir a diversas obras para localizar autores y títulos exactos de obras representadas en el Teatro Principal así como a las distintas etapas por las que pasó la historia de la zarzuela, desde su época de esplendor a la decadencia; entre los manejados se contó con el artículo de Ramón Sobrino sobre *La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas* -muy útil por el tipo de investigación que teníamos entre manos, basada en gran parte en la hemeroteca- y otra obra de publicación más reciente (2014) de J. L. Temes *El siglo de la zarzuela 1850-1950* que es quizás menos académica pero de fácil lectura. La zarzuela, aunque tuvo su núcleo más

activo en Madrid -en especial en el Teatro de la Zarzuela-, tuvo un gran éxito en los teatros de provincias. Para comparar su recepción en Santiago con otras ciudades nos valimos de artículos publicados en *Cuadernos de música Iberoamericana* como el de V. Galbis de *La zarzuela en el área mediterránea*, el de A. Álvarez Cañibano de *La zarzuela en Andalucía*, el de M. A. Virgili sobre *La zarzuela en Castilla* o M. Nagore sobre *La vida zarzuelística en Bilbao (1850-1936)*.

Respecto a las publicaciones sobre la música en Galicia en esta época, ya hemos mencionado algunos en los primeros párrafos de este apartado. Tenemos desde obras más generales como *150 anos de música galega* de M. Balboa y X. M. Carreira, a la más reciente *Historia de la Música en Galicia* de L. López Cobas. Para ver la evolución de la música desde la Iglesia a la vida civil son esenciales los trabajos de Carlos Villanueva como *El nacionalismo musical gallego: la música religiosa como fundamento* y *De la iglesia al salón: una crónica desde el concordato al motu proprio en Galicia (1851-1903)*. Más específicos en relación a las obras líricas interpretadas en el coliseo compostelano son los artículos de L. Iglesias de Souza en relación a la ópera y el teatro lírico como *Algunas referencias a la ópera en La Coruña y Autores gallegos de teatro lírico*.

En el apartado de los músicos implicados en las actividades del Teatro Principal, muchos aparecen reflejados en los trabajos de Beatriz Cancela como en su tesis doctoral *La banda municipal de música de Santiago de Compostela (1848 - 2015)* -posteriormente transformada en libro- y sus monografías dedicadas a *La saga de los Courtier* y *Santiago Tafall. Un músico compostelano en los albores del galleguismo* que fueron una fuente de nombres y fechas muy importantes. La tesis doctoral de Luis Costa *La formación del pensamiento musical nacionalista de Galicia hasta 1936*, defendida en 1999 en la Universidad de Santiago de Compostela bajo la tutela de Carlos Villanueva, fue una fuente primordial de nombres de músicos de la Catedral que fueron integrándose en la vida musical civil compostelana debido a la decadencia de la capilla musical catedralicia; la información de Luis Costa se completó con numerosos artículos de Pilar Alén también relacionados con los músicos de la capilla como *Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del s. XIX*, *Datos para una historia social de la música: La Guerra de la Independencia y su incidencia en la Capilla de Música de la catedral de Santiago*, *A Música na catedral de Santiago: Medio século de dificultoso sustento (1875-1925)*, *Datos para una historia social de la música: apuntes biográficos de los músicos de la Catedral de Santiago (1779-1820)*, *Músicos de la catedral de Santiago de Compostela. Docentes y concertistas. (ca. 1875-1895)*, *Música y músicos al servicio del culto (s. XVI-XIX): normas de conducta y estima social*, u otros artículos dedicados a la música de la época fuera de la Catedral como *La música en Galicia: del piano de salón a las masas corales* o más generales como *Estado de la cuestión sobre la música y los músicos en Santiago de Compostela (ca. 1875-1925)*. Más recientemente, en 2017, Leslie Freitas ha defendido su tesis doctoral sobre Pepe Curros en la Universidad de Oviedo bajo el título *José Gómez Veiga "Curros" (1864-1946): un icono del patrimonio musical compostelano*; esta misma autora ha publicado otro artículo sobre la labor en la Catedral de este mismo personaje -*La labor de José Gómez Veiga "Curros" en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago, siglo XIX-XX*- y de otro miembro importante en la vida musical compostelana como Manuel Valverde -*La huella de Manuel Valverde Rey (1857-1929) en la historia musical de Santiago de Compostela*-. De otros músicos compostelanos no

existen estudios específicos, pero sí alguna reseña, como es el caso de la realizada por Alejo Amoedo sobre Enrique Lens en su artículo *Dúas obras inéditas para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal e Enrique Lens Viera*.

No podemos dejar de nombrar los trabajos sobre la música y músicos en las Catedrales de José López-Caló, quien fue el primero en estudiar el catálogo y los personajes de la Capilla compostelana, como en su extensa obra publicada por la Diputación de A Coruña *La música en la catedral de Santiago*, que está conformada por once volúmenes. Aquí añadiremos la información extraída sobre la historia de la Capilla de música de la Catedral compostelana del discurso de ingreso en la Real Academia Galega de Santiago Tafall *La capilla de Música de la Catedral de Santiago: notas históricas*.

Otros artículos consultados, o capítulos en otras obras, de autores gallegos fueron los de Maruxa Baliñas - *A vida musical en Santiago*-, Xoan Manuel Carreira y sus trabajos sobre Setaro -*Apuntes para una historia de la ópera en Galicia*, *El nacionalismo operístico en Galicia* o *El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775*, Nicolás Setaro- o sobre Ángel Brage - *Ángel Brage, memoria musical de un século* y *Ángel Brage, memoria musical de un século*, libro coordinado junto con Carlos Magán-, personaje cuya familia estuvo íntimamente ligada a vida musical del Teatro Principal.

El tema de las tunas mereció un apartado independiente, para el cual recurrimos a la monografía de B. Cores *A Tuna de Santiago*.

En los últimos años han surgido numerosos estudios, tesis doctorales en su mayor parte, sobre la vida musical o escénica en diversas ciudades española en épocas similares a las que hemos analizado en esta investigación. Fueron de gran ayuda las *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* de J. Romera, en especial su tercer capítulo en el que se expone la metodología usada para reconstruir la vida escénica en los siglos XIX y XX por medio de las carteleras, la sociología del hecho teatral y la recepción crítica de los espectáculos o en su décimo capítulo en el que se referencian diversas tesis doctorales con esta temática. Todos estos estudios se consultaron por dos razones: para analizar el esquema implementado y para cotejar la información de las compañías que pasaron por Santiago, con su visita a otras ciudades incluidas en sus giras tanto españolas como internacionales - Portugal principalmente-. En algunos casos estos estudios han seguido un formato basado en una documentación exhaustiva y un perfil academicista, mientras que otras han adoptado un carácter más narrativo. Entre las ciudades analizadas se encuentran Ferrol (*Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*), Pontevedra (*La vida musical en la ciudad de Pontevedra (1878-1903)* y *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*), Jerez de la Frontera (*La vida escénica en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*), Granada (*El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*), Sevilla (*La ópera en Sevilla en el siglo XIX*), Valencia (*Historia de la ópera en Valencia: la monarquía de Alfonso XII*), Logroño (*La vida escénica en Logroño (1850-1900)*), Murcia (*Música y noches de moda: sociedades, cafés y salones domésticos de Murcia en el siglo XIX*), Albacete (*El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio*) o León (*León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*).

Por último referenciaremos los escritos sobre la prensa. Esta tesis doctoral se basa mayoritariamente en la hemeroteca, así que era necesario conocer a fondo las publicaciones de la época. Como se ha comentado en el apartado anterior dedicado a los fondos hemerográficos, la prensa de esta época presenta la dificultad añadida de la inestabilidad de dichos medios durante las primeras décadas de este estudio. Fueron de gran ayuda, a nivel gallego y compostelano, los estudios de J. C. Fernández Pulpeiro como sus *Apuntes para la historia de la prensa del siglo XIX en Galicia: con un índice general de publicaciones editadas en Galicia entre los años 1800-1950*, *Prensa y política en Galicia: la prensa periódica compostelana (1875-1936)* de J. M. González Herrán, *Prensa y política en Galicia: la prensa periódica compostelana (1875-1936)* de J. M. Palomares, *La actividad artística en las publicaciones periódicas diarias de Santiago de Compostela en el último tercio del siglo XIX* de V. Santos Fartos o la *Historia De la prensa gallega* de E. Santos Gayoso. Fuera de Galicia se han tomado como ejemplo los estudios sobre música en periódicos y revistas de B. Gimeno *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales* y de M. B. Vargas sobre *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*.





2. Contexto

La segunda mitad del siglo XIX y la primera década del XX en España estuvieron marcadas por la inestabilidad política que, por supuesto, también afectó a la ciudad de Santiago de Compostela, tanto a nivel político como económico, social y cultural.

Este contexto es importante debido a que la producción y ejecución de la música se ve influida por numerosos factores, como lo son las vicisitudes políticas, económicas e históricas o la situación geográfica de cada ciudad (Alén, 1993b: 191).

2.1. POLÍTICA Y ECONOMÍA

Este fue uno de los períodos más convulsos de España. En sesenta años se sucedió la Monarquía de Isabel II -durante la que pasaron gobiernos progresistas y liberales-, el Sexenio revolucionario, la monarquía de Amadeo de Saboya, la Primera República, el golpe de estado de Pavía y sus gobiernos provisionales, la Restauración monárquica con la Regencia y el gobierno de Cánovas, la monarquía de Alfonso XII, la Regencia de María Cristina, y finalmente Alfonso XIII. Todo esto salpicado por las guerras carlistas y revueltas populares.

No fue fácil la consolidación del régimen liberal. Intereses económicos, privilegios sociales que había que extinguir y una ideología, la liberal, sin tradición estaban detrás de la dura resistencia que el absolutismo hizo al liberalismo. Costó una larga guerra civil -la llamada guerra carlista-, entre 1834 y 1840, que dejó una honda huella en la sociedad. Luego, desembarazados del carlismo, los liberales pudieron reformular un modelo demócrata muy moderado: control de las elecciones, control rígido del periodismo, reformas económicas poco populares, etc. El capitalismo se introdujo en España, favoreciendo una modernización que se fue extendiendo por todo el territorio. El modelo político liberal español tan moderado entró en crisis y el sistema se rompió con la llamada Revolución de septiembre de 1868. La monarquía de Amadeo de Saboya fue como “un tapón para una marmita en ebullición” (Barreiro Fernández, 2007, vol. 2: 9), por eso el tránsito hacia la Primera República fue algo lógico y previsible. Pero la República no se pudo afianzar con dos guerras abiertas -una en Cuba y de nuevo la guerra carlista-, la conspiración monárquica, eclesiástica y un exceso de utopía en los dirigentes republicanos, hicieron imposible la consolidación del primer experimento republicano en España. Por eso se impuso la Restauración.

El pacto establecido entre la aristocracia y la alta burguesía, bajo la sombra protectora de la monarquía, conformó el modelo liberal del régimen isabelino en el año 1868 por la irrupción de las clases medias y del pueblo. El general Prim, el líder indiscutible del Sexenio hasta su muerte, pretendió reconstruir el mismo pacto, pero con una variante: sustituir la monarquía borbónica por la monarquía de Saboya. Pero la presencia popular, canalizada por los republicanos, hizo inviable tal proyecto. Por eso fue necesario promulgar la constitución

de 1869, la más progresista posiblemente en la historia de España (Barreiro Fernández, 2007, vol. 3: 9), para dar satisfacción a las demandas populares. La traición de Prim, según el punto de vista de los republicanos, al recuperar la monarquía, le costó la vida, y se fue de este mundo llevando con él las previsiones para el futuro régimen. Se acabó el Sexenio entre la presión republicana y la resistencia del nuevo régimen. Mientras esto sucedía, las viejas fuerzas oligárquicas y políticas habían iniciado la conspiración para restaurar la monarquía borbónica en la persona de Alfonso XII, como así lo hicieron en 1874.

Asistimos a la decadencia del régimen de la Restauración. Distintas fuerzas sociales y políticas fueron apareciendo desde la constitución del nuevo régimen y se fueron integrando en este nuevo sistema, manteniéndose en segundo plano los nacionalismos, el agrarismo o el proletariado en sus distintas formulaciones (Barreiro Fernández, 2007, vol. 3: 9). Mientras el oficialismo hacía caso omiso de estas reivindicaciones, o eran sofocadas mediante la represión militar y policial, éstas fueron capaces de organizarse, de publicitar sus ideas a través de sus periódicos, incluso de paralizar el país, como sucedió en la huelga general de 1917. El sistema de la Restauración estaba agotado, ni Alfonso XIII ni los grandes líderes de los partidos oficiales tenían un recambio para la situación. La caída de las históricas monarquías -como la rusa- como consecuencia de la I Guerra Mundial, pesaba como una losa sobre el futuro de la monarquía española.

Xosé Ramón Veiga (2015) sostiene la tesis de que durante la revolución liberal española (1808-1843) y su consolidación en el reinado de Isabel II (1843-1868) no hubo nunca acuerdo entre las diferentes facciones de las élites sobre el tipo de Estado liberal que se debía construir, y de esto la grave inestabilidad política de este largo período, que desembocó en el convulso sexenio entre 1868 y 1874, período en el que por primera vez los sectores sociales inferiores se incorporaron a la política con cierta autonomía, con lo que pusieron en peligro el largo dominio de los grupos sociales superiores. La restauración de la dinastía Borbón en el trono, que acabó por la vía militar con la efímera Primera República de 1873-1874, estaba destinada a neutralizar esa amenaza y las turbulencias sociopolíticas consecutivas mediante un pacto histórico entre las fuerzas políticas “de arriba”. Este fue el mayor aliciente del proyecto de la Restauración y la causa de su estabilidad durante varias décadas. Explica Veiga sus características principales: bipartidismo, clientelismo, alternancia en el poder de conservadores y liberales por procedimientos no democráticos, etc. Cerca del cambio de siglo se combinaron varios procesos que fueron erosionando poco a poco la fortaleza de la Restauración hasta su crisis final en 1923: la irrupción de las masas en la política impulsada por el sufragio universal masculino, por el ascenso obrero y por la progresiva politización de sectores de los campesinos; el desastre terminó en la guerra de Cuba y sus secuelas regeneracionistas de todo tipo: el nacimiento de los nacionalismos subestatales.

Este siglo en Galicia se presentó una imagen contradictoria, derivada de la oposición entre la incapacidad de la sociedad gallega para modernizarse -entrando con esto en la época contemporánea- y su integración en el sistema económico y político español, que en su conjunto parecía algo más desarrollado. De esta manera se entremezclarían cuestiones heredadas del Antiguo Régimen con novedades que fue acogiendo la sociedad gallega lentamente (Villares, 2014: 254). Aunque comenzó la industrialización, a finales del siglo

XIX en el caso de Galicia pasó de representar el 5,6% dentro de la industria española en 1850 a sólo el 3% en 1900 (Villares, 2014: 278).

El Teatro Principal de Santiago fue creado bajo el reinado de Isabel II y su actividad se desarrolló, al menos la época que nos atañe en esta investigación, a lo largo del reinado de Amadeo de Saboya; pasando por la Primera República Española y la Restauración Borbónica con Alfonso XII y Alfonso XIII. La historiografía política, obviamente, influye en la vida cultural. El final del reinado de Isabel II en 1868, junto con la revolución, representó un impacto cultural no sólo en materia de costumbres y censura, sino también en cuanto a reglamentaciones organizativas del negocio teatral (Carreras, 2018: 479). Los hechos históricos de la época se vieron reflejados en la música escénica, más concretamente con zarzuelas como *España en Cuba*, *Gigantes y cabezudos*, *Cádiz*, *Los héroes del Riff* o *El barberillo de Lavapiés*, entre otras.

Después del Sexenio Revolucionario (1868-1871) y tras los enfrentamientos carlistas y republicanos, se llegó a la Restauración, con el bipartidismo que dio cierta estabilidad política y se reflejó directamente en la ciudad compostelana, como expone X. R. Barreiro Fernández (1974): “la vida política de Santiago se estabiliza mediante el control de los dos grandes partidos, conservador y moderado, y únicamente los primeros movimientos asociacionistas obreros y el regionalismo dieron una nota de diversificación ideológica en una sociedad perfectamente vertebrada por la alta política”. Santiago se alineó con el bando conservador, cosa lógica por su clericalismo absolutista, y perdió la capitalidad provincial a favor de A Coruña, lo que se reflejó en el estancamiento de su desarrollo urbano (Costa Buján, 1989: 78-80).

Margarita Barral Martínez (2009: 69) define la relación de la ciudad durante el liderazgo de Eugenio Montero Ríos con el Estado como “el feudo caciquil de esta red clientelar durante la Restauración”; entendiendo el caciquismo como una modalidad del clientelismo político, tan frecuente en la Europa de la época (Villares, 2014: 294-295). La política compostelana estuvo marcada por la influencia de Eugenio Montero Ríos y de su entorno. En la corporación municipal, desde la década de los ochenta se fueron situando familiares o amigos políticos de Montero Ríos, llegando a la alcaldía uno de estos partidarios en 1887, Ramón Sanjurjo Pardiñas (Villares Paz, 2004: 206). Santiago fue la ciudad gallega que menos fulgor demostró en esta época, sobre todo si se la compara con el esplendor que había vivido a lo largo del siglo XVIII, debido a las consecuencias de su pasado ideológico como bastión antiliberal. Todo esto queda condensado en el siguiente párrafo de Alfredo Vigo (2005: 101-102):

Perdió de hecho la condición de capitalidad de provincia que siempre había tenido y de “Cabeza de Reino”; vivió también momentos dramáticos a partir de 1835 tras la excomunión que casi la vació de sus históricos contenidos clericales; vio asimismo como todos los privilegios seculares que había disfrutado el Santuario Apostólico desaparecerían; es decir que se comprende que, sobre todo en la década de 1840, fuese la ciudad considerada un conjunto urbano de aspecto más bien postrado y fantasmal que fue comparado por algunos viajeros con un “*vasto cementerio*”. Por fortuna a partir de 1851, fecha del Concordato con la Santa Sede, esa situación comenzó a cambiar; aunque fue sobre todo a partir de 1875-1880 cuando la ciudad empieza de nuevo a tomar rumbo ya de manera continuada. Fue

importante el rebrote espiritual y religiosos que se produjo tras la Restauración que facilitó el nuevo auge del Santuario, lo que explica que fuese entonces, durante el pontificado del cardenal Payá y Rico, cuando se produjo la “reivindicación” del sepulcro apostólico (1879) que obligaría a exponer, a la vista de los fieles, el hallazgo sagrado en una nueva cripta que se construyó ex profeso en el subsuelo de la catedral (1891) y que fue coordinada en lo arquitectónico y decorativo por el insigne canónigo e historiador Antonio López Ferreiro; aunque también hay que destacar el apoyo que a la ciudad le prestó el político Eugenio Montero Ríos, desde su posición privilegiada en el Gobierno, al concederle a la ciudad apostólica algunos “dones” importantísimos que favorecerán, sobre todo, su papel de centro docente y universitario visible en la ampliación con un cuerpo ático del viejo edificio de la Universidad (1893), en la construcción de la nueva Escuela de Veterinaria en la calle del Hórreo (1903), del Colegio Regional de Sordomudos y Ciegos en San Caetano (1909) y, sobre todo, de la Facultad de Medicina que se va a iniciar en 1910 [...]

Políticamente, Santiago albergó la vertiente tradicionalista del Regionalismo, acaudillada por Alfredo Brañas (Máiz, 1983). En 1833, con la división de Galicia en las cuatro provincias actuales y con el impulso industrial que experimentan ciudades como Vigo o A Coruña, la población compostelana se verá reducida en gran medida. Sobre la decisión de no conceder a Santiago la capitalidad no pesaron razones de centralidad, ni de población, ni carecer de puerto, ni las comunicaciones con el resto de la comunidad; se le castigó políticamente por ser la capital del absolutismo, frente a A Coruña que era la capital del liberalismo. Tras la muerte de Fernando VII (1833), con la regencia de María Cristina, se inicia el camino hacia un régimen liberal, y el Gobierno y las Cortes no estaban dispuestas a conceder la capitalidad provincial a una ciudad donde se localizaba el foco carlista, mientras que gratificaron a A Coruña cuya burguesía había sufragado los levantamientos liberales (Barreiro, 2003: 450-451). Aunque históricamente Santiago fue la primera ciudad por población, por su historia, por ser la sede arzobispal, por ser la capital universitaria, y además por el reconocimiento de la Corona y el Real Consejo, que le habían dado el rango de primera ciudad; mientras que en A Coruña estaban los poderes públicos -Capitán General, Real Audiencia, Intendencia- (Barreiro, 2003: 443).

Como bien resumen J. M. Pose Antelo (1992: 19-25), Santiago ya venía arrastrando desde principios del siglo XIX las consecuencias del despojo político-administrativo, reducto del absolutismo inicialmente y después del carlismo; quedando así al margen de la nueva administración liberal. La ciudad había sido durante siglos el centro rector de un poderoso señorío eclesiástico y capital de la provincia, aunque perdió dicha capitalidad en 1833 al ser trasladada a A Coruña, castigando a Santiago por carácter absolutista y premiando a A Coruña por el destacado papel que había jugado a favor del pronunciamiento de Riego en 1820. A esto hay que sumarle que, al ser Santiago una ciudad esencialmente levítica, la desamortización de Mendizábal, la exclaustración de 1836 y la supresión de diezmos y primicias en 1837-1841 adquirieron en ella especial resonancia, perdiendo con esto la Iglesia compostelana gran parte de su poderío económico; y las comunidades religiosas -franciscanos, dominicos, agustinos y benedictinos- se vieron obligadas a abandonar sus moradas seculares, lo que tuvo como consecuencia el deterioro de estos edificios, a la par que desaparecieron sus fondos archivísticos.

Compostela, ciudad de clara inclinación absolutista y carlista, vinculada con el clero -con la Catedral como centro del poder religioso-, sufrirá intensamente las distintas circunstancias cambiantes que se suceden en estos años, como la pobreza tras la Guerra de Independencia y las desamortizaciones. A partir de 1833 los compostelanos entendieron que no había marcha atrás ante la pérdida de poder de la Iglesia y que terminaba la época del proteccionismo eclesiástico. El poder eclesiástico fue menguando económicamente por la pérdida de sus rentas, que se obtenían principalmente de tres fuentes: los diezmos eclesiásticos, la renta foral y los derechos señoriales. A estas tres fuentes, en Santiago había que sumarle el Voto de Santiago (Rey Castelao, 1985 y 1998). Todo esto explica la dependencia que tenía la sociedad compostelana de los ingresos de la Iglesia y que constituían el principal aporte económico de la ciudad (Barreiro, 2003: 435-437). Recordemos de todas formas que, aunque el poder económico de la Iglesia mermó, su capacidad de influencia social e ideológica se mantuvo con claridad (Villares, 2014: 285).

A finales del siglo XIX, Santiago seguía siendo una ciudad estancada económicamente y con una estructura social caduca en la que la clase social acomodada vivía de rentas y no se observaban los cambios hacia el progreso que se veían en el resto de Europa. La estructura de la sociedad compostelana respondía al modelo de sociedad tradicional o preindustrial, en el que la incipiente burguesía era demasiado dependiente económica e ideológicamente del omnipresente poder eclesiástico y de las rentas periódicas, y no supo evolucionar ni crear un tejido industrial solvente y duradero (Cabo, 1992: 11). Define Xosé Ramón Barreiro (2003: 433-434) perfectamente el origen de la ciudad de Santiago en el siglo XVIII y el punto de partida para todos los cambios que sufriría posteriormente:

[...] Como ciudad nacida al pie de un sepulcro y criada al abrigo de los altares (Murguía), era la Iglesia quien marcaba su ritmo vital. Las cincuenta y dos iglesias, concentradas en su reducido territorio, fijaban el calendario de las fiestas y celebraciones: 85 novenas solemnes, 510 funciones religiosas, más de 68.000 misa al año, largas procesiones y cortejos fúnebres [...] El siglo XVIII fue la última etapa de una arquitectura solemne y majestuosa. La ciudad se vistió, por última vez y siempre con recursos eclesiásticos, de grandiosidad granítica: el palacio de Raxoi, Santa Clara, las Huérfanas, San Francisco, la Casa del Cabildo, el patio de San Martín y, sobre todo, la fachada de la catedral del Obradorio, logotipo en piedra incrustado en la retina de millones de personas que, por una especie de referéndum inconsciente, la señalaron para siempre como el símbolo de la ciudad.

La hidalguía gallega, los De la Maza, los Porras, Taboada Gil, Moscoso Romay, Calderón, Vereá, Hermida, Ron, Cisneros, Losada, Somoza y Villar, Valderrama, Abalde, de la Barrera, Vasadre, Varela Fondevila, Becerra, Armada, Suazo, Ozores, Pedrosa, Pardiñas Villardefrancos, Faxardo de Andrade, Torre, Vega y tantos otros construyeron en esta ciudad sus palacios y la convirtieron en la capital de la hidalguía gallega.

La burguesía, mayoritariamente foránea y sin señales de identidad propia, tuvo que colocarse desde el primer momento bajo el manto protector del poder eclesiástico al que sirvieron como administradores, posponiendo para tiempos mejores sus sueños de recambio en el poder político.

Santiago era, cuando concluye el siglo XVIII, no sólo la capital eclesiástica y universitaria de Galicia, era también la capital de la hidalguía, la primera entre las siete ciudades que constituían la Junta de Reino y la primera en población y poder económico y social.

Nada parecía amenazar la primacía de Santiago. Y sin embargo, en apenas treinta años todo aquel poder se derrumbó. [...]

Santiago mejoró su red viaria en la segunda mitad del siglo XIX. Antes de 1875 se finalizaron las carreteras a Lugo y Orense que, además de conectar Compostela con estas poblaciones, la conectaba con el centro de la Península, y a partir de esta fecha se mejoraron las comunicaciones ferroviarias con Portugal (Pose Antelo, 1992: 312). La llegada del tren a Compostela el 15 de septiembre de 1873 fue un hecho primordial para la ciudad a todos los niveles (económico, social, cultural), siendo esta línea Carril-Santiago la primera en inaugurarse en Galicia. Con la industrialización se creó un mercado nacional para el que hubo que crear una red de transportes basada en el ferrocarril, que se impulsó con la Ley de Ferrocarriles de 1855. En Santiago la estación se situó en Cornes, en el municipio de Conxo. Esta línea constaba de 42km de recorrido que bordeaban la ría de Arousa, cruzaba los ríos Ulla y Sar mediante a los puentes del Sar y de Insua, además de numerosos túneles, como el de A Fervenza en Conxo y el de O Faramello en Calo (Miguéns García, 2008). Los transportes y comunicaciones ayudaron a la integración paulatina de la economía y de las actitudes y mentalidades, discursos y prácticas culturales. En la música esto se reflejó en la intensa circulación de músicos, partituras e instrumentos, a la que hubo que sumar a finales del siglo nuevos medios como la fotografía, el teléfono o el fonógrafo.

2.2. DEMOGRAFÍA

Para situarnos en el contexto demográfico de la época tomemos como referencia que Santiago era la cuarta ciudad de Galicia por detrás de A Coruña, Ferrol y Vigo en cuanto a población urbana. Desde que Santiago había dejado de ser la capital de Galicia en los años treinta a favor de A Coruña, la vida de la urbe pasó a girar sobre todo en torno a dos núcleos: la Iglesia y la Universidad (Barral Martínez, 2009: 70). Al analizar esta demografía hay que tener también en cuenta la emigración que se produjo, entre otras razones, como consecuencia del agotamiento de los métodos tradicionales de expansión agraria (Villares, 2014: 272).

La población, estancada demográficamente, no asumió los retos del progreso, y la ciudad no evolucionó a una urbe moderna. Por ejemplo, mientras en otras urbes como Pontevedra había llegado el suministro eléctrico público para uso industrial en 1888, a Santiago llegó en 1907. Los datos demográficos compostelanos en distintos años del siglo XIX y XX fueron (Barreiro Fernández, 2003: 451):

Tabla 2. Evolución población compostelana

1827	28.043 habitantes (la más poblada de Galicia)
1850	22.749 habitantes
1857	23.773 habitantes
1887	24.000 habitantes
1910	24.300 habitantes

La progresiva integración en la vida cotidiana de nuevos avances como el alumbrado público, que culminará con la llegada de la electricidad ya rozando el nuevo siglo, la difusión

y relevancia que alcanza la prensa, la aparición del cinematógrafo (veremos su incursión en Santiago en el apartado dedicado específicamente en esta investigación) o la mejora tan significativa que sufren los medios de transporte; siendo el que más influyó en la vida musical el de la inauguración del ferrocarril -en especial la línea entre Carril y Santiago que fue proyectada en 1863 y construida en 1873³²-, que facilitó el intercambio de las compañías de ópera entre las distintas ciudades gallegas y, como veremos más adelante, portuguesas, como Oporto. La actividad económica de la ciudad se vio favorecida por esta mejora de las comunicaciones; y la burguesía, que se dedicaba principalmente a labores comerciales, vivió unas buenas décadas a mediados del siglo XIX por esta expansión económica de la ciudad (Villares Paz, 2004: 186).

2.3. URBANISMO

En el terreno del urbanismo, la ciudad alcanza durante la etapa de la Restauración borbónica poco a poco la condición de ciudad moderna de su época, y en el siglo XX se ampliará con la construcción de un ensanche e incorporando servicios públicos como la traída de agua, la luz eléctrica y el alcantarillado (Barral Martínez, 2009: 72); derribando las murallas para poder expandir la nueva ciudad.

Las ciudades gallegas comenzaron a convertirse en polos de atracción para la población rural y foránea a raíz de los cambios que conllevó la reorganización territorial de 1833 (con el aumento de la clase funcionarial, empresarial y de personal dedicado a servicios) y de una incipiente industrialización. Indica Alfredo Vigo (2005: 96) que las ciudades fueron adquiriendo otro aire nuevo, más laico y civil, en contraste con la imagen religiosa y clerical que habían tenido hasta esta época, siempre al amparo de sus viejas catedrales e iglesias, monasterios o conventos, que marcaban sus siluetas urbanas; pero que en el caso de Santiago de Compostela este cambio no fue tan acentuado, debido a la fuerte presencia que seguiría teniendo la Catedral y su entorno.

Iván Moure (2014) divide la evolución de la ciudad compostelana en dos zonas: los espacios intramuros, en los que se suprimirían las áreas porticadas y se enlosarían las calles de granito; y los extramuros, que eran barrios configurados perpendicularmente a las puertas de las murallas, con los cambios que tuvieron lugar en la Alameda y la creación del Ensanche. La ciudad se vio inmersa en un sinnúmero de modificaciones que tuvieron en común la salubridad, a través de la creación de nuevos espacios al derribar la vieja muralla, eliminación de los soportales, creación zonas ajardinadas; lo que supuso la desaparición del viejo trazado medieval.

2.4. SOCIEDAD

La sociedad compostelana obedecía en esos años a un modelo tradicional: nobles, altos cargos eclesiásticos y una burguesía de alto poder adquisitivo, son los que ostentaban el poder en la ciudad. Santiago fue el centro de la más poderosa burguesía comercial gallega de mediados del siglo XIX (Villares, 2014: 289). El panorama compostelano estaba regido por

³² Recordemos que la primera línea de ferrocarril española se había construido en 1848.

una institución eclesiástica y una burguesía moderada que acataba los presupuestos monárquicos y eclesiásticos, que sólo atisbaba algunos cambios y reivindicaciones de la mano de las minorías intelectuales y de la clase obrera. La sociedad estaba muy estratificada, con un claro predominio de la hidalguía en las clases altas, una débil burguesía innovadora, un importante artesanado de principios conservadores y con una base social ruralizada y poco proletarizada (Bermúdez de la Puente, 1986: 7-10).

El liberalismo trajo un nuevo modelo de sociedad como alternativa al Antiguo Régimen, que se basaba en la pérdida de poderes tradicionales: monarquía, iglesia y aristocracia. Las clases altas estaban formadas por los nobles rentistas, el alto clero y la burguesía de negocios, que tenían un tipo de vida ostentoso -excepto el alto clero-, exhibiéndose en el Casino, el teatro y los paseos³³. Estar abonado a un palco en el Teatro Principal era también un signo de distinción. Era costumbre que las clases altas permanecieran en la ciudad hasta las fiestas del Apóstol, y pasadas éstas, marchaban a sus lugares de veraneo, normalmente al campo; y el hecho de no hacerlo les desprestigiaba. Las clases medias estaban integradas por profesionales liberales, industriales y comerciantes medios, artesanos acomodados, el clero parroquial y algunos grandes propietarios agrícolas. Trataban de imitar, en la medida de lo posible, las formas de comportamiento social de la élite. Los estratos inferiores estaban formados por campesinos, artesanos, pequeños comerciantes y asalariados que tenían sus propias formas de diversión. Disfrutaban con los Carnavales y con las fiestas de Pascua, el Corpus, la Ascensión y el Apóstol, pero también con las fiestas de los barrios. Pose Antelo (1992: 183-203) divide las clases sociales compostelanas en:

- Las clases altas o bloque de poder: los nobles, el alto clero y la alta burguesía.
- Las clases medias que son un conjunto complejo y heterogéneo integrado por personajes tan dispares como catedráticos de universidad, comerciantes, agricultores propietarios acomodados o párrocos.
- Las clases populares formadas por los estratos inferiores de la sociedad, fundamentalmente campesino -proletarios o no-, los artesanos, los pequeños comerciantes, los asalariados de todo tipo, marginados, etc.

Galicia evolucionó a lo largo del s. XIX desde una estructura social y económica del Antiguo Régimen hasta alcanzar un desarrollo tardío en relación al resto del Estado. A pesar de ser una de las zonas con mayor índice demográfico, no se avanzó significativamente en su desarrollo económico. Sus principales ciudades eran de pequeño tamaño, partiendo de unas urbes dominadas por la Iglesia y la nobleza, cuya economía dependía del rural que las rodeaba. Las poblaciones gallegas estaban encerradas en sí mismas (Bonet Correa, 2000: 180), a excepción de Ferrol, debido a su base marítima, y Santiago, cuyo caso explicaremos un poco más en el siguiente párrafo.

En Santiago, excepto el caso de la organización política, los elementos constitutivos del Antiguo Régimen se mantienen en la estructura económica y social propias de sociedades

³³ Los paseos se consideraban un acto social, destacando entre todos ellos el de la Alameda y los de la Rúa del Villar. Por el pasillo central de la Alameda circulaba la clase alta, por los laterales, la clase artesana y el pueblo en general, y por el superior, el clero, personas mayores y viudas. Prueba del alto significado social que se concedía al paseo es el hecho de que las señoritas podían presentarse en sociedad en los paseos de Semana Santa, luciendo mantilla española. Naturalmente, los estudiantes podían pasear por donde quisieran (Bermúdez de la Puente, 1986: 103-105).

tardo-feudales caracterizadas por el predominio de la actividad agrícola. Santiago de Compostela creció durante siglos a la sombra de la Iglesia y este poder clerical influyó en áreas como la vida social y política. La Iglesia compostelana vio comenzar los cambios políticos y los conflictos entre poderes y su decadencia económica en la época de la desamortización, como consecuencia de la pérdida de bienes y la exclaustración de sus monasterios (Costa Buján, 1989: 80). La presencia de la Iglesia no se veía sólo en los abundantes actos religiosos, sino también en la influencia cultural e ideológica que ejercía. Muchos periódicos eran favorables a la Iglesia, como *El Libredón* o *Eco de Santiago* y, por supuesto, la censura ejercida por la autoridad eclesiástica sobre prensa³⁴, teatro y fiestas populares era muy estricta. La figura del Cardenal Payá marcó un renacer en el culto al Apóstol y en las peregrinaciones a su tumba (Villares Paz, 2004: 198-199).

Para Serge Salaün (1996: 21) la ópera, que estaba reservada para las élites sociales, no era suficiente para cubrir la demanda social de la aristocracia y la demanda popular emergente; en las capitales grandes o medianas los teatros reservados para la ópera, o géneros nobles, rivalizaban con otros coliseos dedicados a géneros más festivos -véase el caso de Santiago de Compostela con el Teatro Principal y el Salón Apolo-.

En los años finales del siglo XIX, la sociedad compostelana da indicios de una notable tendencia asociativa (Villares Paz, 2004: 195). Una de las agrupaciones que más marcaron la actividad compostelana en numerosos aspectos ya se había creado en el siglo pasado, se trataba de la Sociedad Económica de Amigos del País, que contribuyó a mejorar la educación, la cultura y las artes de la ciudad; su Escuela de Música se funda en 1877 (Fernández Casanova, 1981: 89), de donde saldrían numerosos personajes de la vida musical civil compostelana, y que serían los principales actores de las actividades del Teatro Principal. Divide Pose Antelo (1992:243-247) todas estas nuevas sociedades que surgieron, y que veremos que desarrollaron muchas de sus actividades en el Teatro Principal, en dos niveles:

- Sociedades recreativas: Casino, Casino escolar-comercial-industrial, Casino Republicano Federal de Santiago, La Armonía, La Broma, La Filarmónica, El Little-Club, el Recreo Artístico e Industrial e incluye al Sexteto Curros en este apartado.
- Sociedades recreativo-instructivas: Ateneo León XIII, Círculo Mercantil, Círculo-Recreo Escolar Compostelano.

2.5. OCIO

En la segunda mitad del S. XIX la Rúa do Vilar ocupaba un papel primordial en cuanto al disfrute del tiempo de ocio de la sociedad compostelana, era el lugar de encuentro de la población distinguida compostelana y por donde hacían sus elegantes paseos (Villar, 2004: 187) y también era la calle en dónde se encontraban los comercios más distinguidos.

A principios del s. XX las principales calles eran la del Hórreo, la Senra y Carreira do Conde; en cuanto a la Rúa Nova, en la que se sitúa el Teatro Principal, no tiene nada que

³⁴ Esto se tratará más profundamente en el apartado dedicado a la relación entre la prensa compostelana y el Teatro Principal y el de la censura.

envidiar a las principales vías madrileñas, ya que “desde el punto de vista monumental es la primera de Santiago y no quedaría eclipsada al lado de las mejores de la gran capital” (Barral Martínez, 2009: 71). La Rúa Nova, fue junto con la Rúa do Vilar, una de las principales zonas de paseo de la población; la Alameda también era otra zona de ocio, donde tenían lugar conciertos de la banda municipal, pero con una jerarquía propia por niveles, según el origen social de los paseantes³⁵. La evolución social influyó directamente en el desarrollo del ocio, igualándose unas clases y otras. Por ejemplo, el público del Teatro Principal era muy diverso, aunque cada clase tenía sus funciones preferidas y también ocupaban distintas localidades según el precio de éstas. El ocio compostelano era poco modernizado y aún tenían gran peso las actividades eclesiásticas, como misas y procesiones.

2.6. CULTURA

El pensamiento romántico proporcionó el fundamento en que se apoyaron los movimientos nacionalistas, que siguieron dos etapas: una de tipo cultural, en la que se toma conciencia del hecho diferencial que lleva a la autoafirmación, y otra de tipo político, en la que se reivindica la libertad frente a la organización estatal centralizada (Casares Rodicio, 1995a: 25). En el campo de la música esto llevó a la aparición de la zarzuela -como alternativa a las óperas italianas y francesas- y de la canción de salón sobre textos en lenguas como el gallego, catalán o vasco. Veremos más adelante los debates ante la necesidad de la creación de una ópera nacional o las traducciones de las óperas italianas o francesas tan en boga en esta época. En la construcción del espacio identitario influyeron: la presencia de la Iglesia en el tejido social, circunstancias políticas, emigración lengua propia, etc. (Villanueva, 2000: 48).

Como bien propone Carlos Villanueva (2005), la música en la España de la segunda mitad del siglo XIX se ve afectada por conflictos estéticos e ideológicos que se venían planteando desde mediados del siglo XVIII; cuando se producen en cadena, a finales de siglo, enfrentamientos nacionales e internacionales, con profundas transformaciones políticas e ideológicas en un siglo convulso de permanentes rupturas, que repercutirán directamente en las rentas eclesiásticas, en las relaciones Iglesia-Estado, en la educación musical y en la propia plasmación de la liturgia. Estos conflictos impactaron directamente en la debilidad estructural de las capillas de música, en el desmantelamiento de las plantillas, y en la escasa calidad de la propia música que se programa o de los músicos que se contratan; tenía su referente al nivel nacional en los diferentes intentos regeneracionistas y en las soluciones que promovieron para hacer frente a la caída de valores sin precedentes. La Iglesia tomó medidas que no dejaron de ser la consecuencia final de un deterioro generalizado cuyos remedios hubo que encarar en el siglo XX. (García Caballero, 2008; Villanueva, 2018)

Para Tomás Marco (2008: 515) el nacionalismo es un caso particular del Romanticismo, más exactamente, del Romanticismo burgués, sin el que no sería posible. Casi todo el Romanticismo cobra un matiz nacionalista, ya que la estética romántica insiste mucho en las lenguas, costumbres locales y en un pintoresquismo que se aferra a la tierra natal; lo que no

³⁵ Clérigos y representantes de las familias más distinguidas de la ciudad y después los estudiantes y gente del pueblo en general (Barral Martínez, 2009: 74).

impide un internacionalismo de aspiración panhumana que marcará especialmente los movimientos sociales y la política de izquierdas. Las razones de todo esto hay que buscarlas en el cambio radical que el Romanticismo introdujo en las relaciones de poder como consecuencia de la Revolución francesa. En España, el Romanticismo inspiró movimientos literarios de carácter nacionalista, centrados en diversas áreas geográficas e incluso en el uso de las lenguas peninsulares; aunque no todos los intentos tuvieron las mismas dimensiones ni características, pero algunos fueron muy brillantes, como fue el caso de Rosalía de Castro quien fue la figura más notable del *Rexurdimento* gallego que también contó con poetas como Manuel Curros Enríquez, Eduardo Pondal, Valentín Lamas Carvajal o novelistas como Marcial Valladares Núñez o Antonio López Ferreiro (Marco, 2008: 549).

En Galicia en esta época hubo un movimiento que marcó todos los ámbitos de la vida: el *Rexurdimento*. Se venía de los llamados *séculos escuros*, del s. XVI al XVIII, en que la lengua, la cultura, la personalidad histórica y jurídica de Galicia fueron casi suprimidas y puestas en segundo plano en detrimento de la corona española. El provincialismo fue la primera etapa del movimiento galleguista, que salió derrotado después del fracaso del alzamiento de 1846. La represión determinó un cambio de estrategia en el galleguismo: abandonó la lucha política y se pasó al campo de la cultura. Es así como nació la etapa del *Rexurdimento*, paralela al *Risorgimento* o la *Renaissance*. Esto explica la orientación claramente cultural que de aquí en adelante adoptó el discurso provincialista, especialmente en el uso de la lengua gallega, que poco a poco se convirtió en instrumento de la reivindicación identitaria. Todo este movimiento, nacido casi espontáneamente, encontró enseguida una concepción de galleguidad, de la que fue responsable destacado Manuel Murguía. El contexto sociocultural del país demandaba ya obras como *Historia de Galicia* o el *Diccionario de Escritores Gallegos* de Murguía (cfr. Costa Vázquez, 1999).

En esta época se consolidaron las principales estructuras organizativas de la vida musical, respondiendo a las transformaciones sociales del siglo XIX, que contempló una democratización de las prácticas musicales, con agrupaciones corales, sociedades de conciertos, bandas de música, conservatorios y escuelas de música, fabricantes de instrumentos, editoriales, tiendas de música, o los teatros de ópera, que eran típicos de la antigua sociedad estamental y que evolucionaron mediante un proceso de aburguesamiento que los integró en la nueva vida cultural musical.

Como resumen de la situación de Santiago de Compostela en esta época estudiada, vemos que nació y se desarrolló bajo el proteccionismo de la Iglesia, tanto para beneficiarse de sus privilegios por la Catedral, como para el férreo control moral y administrativo ejercido sobre la población. La regeneración de la ciudad tuvo lugar de la mano del Concello, de la Universidad y de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, conciliando tradición con modernidad (Barreiro Fernández, 2003: 463). La ciudad se caracterizará, entre finales del s. XIX y principios del XX, por ser una ciudad de servicios, tanto comerciales, como educativos y religiosos (Villares, 2003: 469).



3. Teatro Principal: el edificio

3.1. INTRODUCCIÓN

La vida teatral comenzó en las precarias y escasas “casas de comedias” del s. XVIII y evolucionó con los teatros “a la italiana” de mediados de este siglo y hasta finales del XIX. La evolución de la sociedad convirtió a los teatros en la institución cultural central de las ciudades. No vamos a remontarnos a los primeros antecedentes de las representaciones teatrales en el medievo en Santiago (cfr. Sánchez García, 1993: 13-18), sino que haremos un escueto contexto para entender la situación de otros teatros similares al Teatro Principal de Santiago de Compostela en el resto de Galicia, los antecedentes de éste en la ciudad compostelana y la evolución arquitectónica de dicho edificio dado que esto influyó en el futuro desarrollo de las actividades que albergaba.

Las malas condiciones de las casas de comedias eran consecuencia de la situación económica de su época y también de la escasa categoría de las compañías y espectáculos que por ellas pasaban. Hubo un salto cualitativo con la construcción de los teatros a la italiana en la época del ascenso de la burguesía, promocionando el ocio y los teatros como su elemento de esparcimiento y relaciones sociales (Sánchez García, 1997: 17).

Los teatros a la italiana, también llamados de ópera o burgueses, se originaron en la Italia del siglo XVII y se expandieron por toda Europa en el XVIII, pero no llegaron a Galicia hasta los primeros años del XIX. Las principales características de éstos eran: sala en curva con superposición de palcos alrededor, y escenario claramente separado por la embocadura; y entendido como caja, abierta a la contemplación del espectáculo al retirar ilusoriamente una de sus paredes, por lo que no habría lugar a justificar esta distinción (Sánchez García, 1997: 97). El primero construido en Galicia fue el de A Coruña en 1804 (en sustitución del coliseo de la Florida incendiado ese mismo año) y el último fue el García Barbón de Vigo proyectado en 1911 e inaugurado en 1927.

Estos teatros irán sustituyendo a las casas de comedias anteriores. Fueron costeados principalmente por particulares, empresarios teatrales o comerciantes adinerados, lo que limitó significativamente los resultados en cuanto a calidad arquitectónica, dimensiones y decoraciones. Los Ayuntamientos se hallaban generalmente en muy malas condiciones económicas, debido a la situación política y agravado todo por la Guerra de Independencia, lo que les impedía que se hiciesen cargo de estas nuevas construcciones. Esto llevó a que se aprovecharan las construcciones teatrales existentes durante décadas, realizando continuas reparaciones para extender su usabilidad, como sucedió en Santiago, A Coruña o Ferrol. Tras este periodo, los teatros fueron rehabilitados por empresarios no teatrales, que eran comerciantes adinerados que podían permitirse pagar las obras de pequeños teatros para disfrutar de funciones o realizar bailes y fiestas de sociedad, consiguiendo así un reconocimiento social, además de una fuente extra de ingresos (Sánchez García, 1997: 103). Después de la muerte de Fernando VII, dejando atrás las tres primeras décadas del siglo XIX y con el establecimiento del régimen liberal, tuvo lugar la eclosión de los teatros a la italiana, que entrarán en crisis en las últimas décadas de ese siglo y en las primeras del XX a causa de

la libertad de asociación y la súbita disponibilidad de edificios y solares de conventos y hospitales, debido a como consecuencia de las desamortizaciones. Los teatros a la italiana poseían las siguientes características formales (Barba Sevillano, 2009: 10):

- Forma curva en planta³⁶
- Presencia de varios pisos con palcos³⁷
- Presencia de foso orquestal³⁸
- Existencia de la “caja escénica italiana”³⁹
- Techo plano sobre la zona de público
- Difusión sonora en un amplio rango de frecuencias

Acota Sánchez García (1997: 123) acota la edad dorada de estos teatros entre 1834 y 1911, época en la que aproximadamente se enmarca esta investigación sobre el Teatro Principal de Santiago, ubicado en la Rúa Nova y que fue un claro ejemplo de su tiempo. La diversión teatral se consolidaría como la actividad de ocio principal de las ciudades gallegas, dejando de ser algo esporádico, como lo era en épocas anteriores. Esto conllevó un aumento de las exigencias del público, a la vez que avanzaban los espectáculos y las comodidades de los coliseos, como las instalaciones de calefacción y electricidad⁴⁰. Pasó a ser lugar de reunión social y de lucimiento de la nueva burguesía, que potenciaba las relaciones sociales en lugares como los teatros, cafés, casinos, sociedades de recreo y los jardines o paseos. A estos teatros se les denominó “principales”, en clara alusión a la mejora con respecto a los recintos más antiguos (Sánchez García, 1997: 124).

Estos nuevos teatros reflejan la evolución de la sociedad y los grupos sociales en unos años en los que suceden los cambios más decisivos de la sociedad española contemporánea bajo el impulso de unas clases burguesas ascendentes, al igual que ocurrió en el resto de Europa. Se instauró una sociedad de ocio con diversiones públicas que implicaban una alternativa a la vida profesional y privada, lo que conllevó una proliferación de los espacios públicos destinados a estos menesteres, como fue el caso de los teatros (Salaün, 1996: 21).

Según la Real Orden del 6 de abril de 1847 se establecían tres rangos de teatros en España. Los teatros de primer orden estaban en Madrid -los de la Cruz y el del Circo-, en Barcelona -los de Santa Cruz y el del Liceo-, en Sevilla -el Principal y el de San Fernando-, en Cádiz y Valencia; los de segundo orden estaban en Madrid -el del Instituto-, Granada, Málaga, Palma de Mallorca, Valladolid, Zaragoza y en cada una de las poblaciones de A Coruña; los de tercer orden eran todos los restantes. Así que, según esto, el de Santiago de Compostela se encuadraba entre los de segundo orden. Esto afectaba, entre otras cosas, al importe a pagar de los derechos de licencia (Díaz de Escovar, 1924: vol II, 37).

³⁶ Los diseños geométricos más empleados por los arquitectos fueron la herradura, las formas circulares o semicirculares, la forma en “U”, la elipse truncada, la forma de campana y el diseño oval.

³⁷ La superposición de palcos en altura permitió aumentar considerablemente el aforo de los teatros de la época. Los grandes coliseos operísticos llegaron a alcanzar hasta seis niveles superpuestos verticalmente.

³⁸ La orquesta se ubica en una posición más baja que el escenario ocupando una situación intermedia entre el público y la escena. A la vista de todos queda el director que coordina el conjunto sonoro poniendo en contacto a cantantes y orquesta.

³⁹ Se trata de un escenario de mucha mayor altura, anchura (“hombros”) y profundidad que el de las anteriores tipologías renacentistas. La caja escénica permitió incrementar la flexibilidad escenográfica de las representaciones teatrales y operísticas, adaptándose a las complejas demandas escénicas de los siglos XVIII y XIX.

⁴⁰ Por una Real Orden de 1888 se obligaba a los teatros de Madrid a instalar la luz eléctrica y el Reglamento de Policía de Espectáculos de 1913 estipulaba que “la luz eléctrica es obligatoria para todos los edificios y locales de espectáculos y recreos públicos” (Salaün, 1996: 23).

Los teatros de este tipo solían construirse en solares eclesiásticos desamortizados que permitían la creación de edificios exentos, y en zonas céntricas de las ciudades, donde también se encontraban los paseos, hoteles o bancos (Carreira, 1987: 157). Ejemplos de esto fueron teatros coetáneos al de Santiago, como en de Figueres (1847), Burgos (1843), Alicante (1846), Pamplona (1841), Tenerife (1848) o Murcia (1862), entre otros. En el caso del Teatro Principal de Santiago se cumple la segunda premisa pero no la primera, dado que ni es exento ni era un terreno desamortizado.

Para ponernos en contexto veamos el siguiente cuadro cronológico relacionando los distintos edificios teatrales compostelanos previos al Teatro Principal con sus años de construcción y un marco político y cultural de referencia (Sánchez García, 1993: 165):

Tabla 3. Cuadro cronológico siglos XVIII y XIX

Años	Principales recintos	Marco político y cultural
1768	Teatro de N. Setaro	Motín de Esquilache (1766) Expulsión de los Jesuitas (1767)
1770	Primer coliseo en la "Casa de Comedias" de la Rúa Nova	
1774	Proyecto de coliseo en Casas Reales	Prohibición para Santiago de representar durante el curso (1778) Muerte de Carlos III (1788)
1794	Segundo coliseo en la "Casa de Comedias"	Guerra con Francia (1793) Tratado de San Ildefonso (1796)
1802	Compra de la "Casa de Comedias" por el Ayuntamiento	Paz de Amiens (1802)
	Proyecto de Escuela de Dibujo y Teatro del Segundo Conde de Jimonde	Tratado de Fontainebleau (1807)
1813	Coliseo en el Hospital Real	Constitución de Cádiz (1812) Vuelta de Fernando VII (1814)
1817	Teatro Provisional	Trienio Liberal (1820-1823)
1841	Teatro Principal	Reinado de Isabel II (1833)

3.2. EL TEATRO PRINCIPAL EN LA CIUDAD

Las ciudades sufrieron un profundo cambio en el siglo XIX, tendiendo a suprimir los límites de las urbes, que solían estar cerradas por murallas. En el caso de Santiago de Compostela se conformaron con tirar soportales, murallas, cadenas de edificios y todo lo que se consideraba obstaculizador; la idea de ensanche evolucionará a lo largo del siglo. Entre las mejoras urbanas compostelanas se construyeron las dos principales zonas de recreo al aire libre: la Alameda y la Herradura.

La conformación de la ciudad en esta etapa se vio condicionada por diversos hechos históricos a nivel español, además de los propios compostelanos, como lo fue el fin de una época muy próspera de grandes recursos financieros vinculados a la Iglesia, como era el Voto de Santiago y los numerosos diezmos o rentas, que junto con la nueva situación sociopolítica afectó la transformación urbana. Las crisis agrarias de este período unidas a la reducción de

las rentas percibidas de las numerosas propiedades eclesiásticas marcaron la economía compostelana, que creció lentamente en su tercer cuarto de siglo, desde 1856, tras una etapa de depresión. La racionalidad del período ilustrado alcanzó sus frutos con las normativas nacidas a partir de los postulados liberales y esto se reflejó en la conformación de la nueva ciudad compostelana (Costa Buján, 2015). Santiago se enfrentó a las desamortizaciones de un modo menos traumático que otras ciudades porque, aunque se aplicaron los decretos de expulsión e incautación de bienes, no se liberalizaron solares de conventos desamortizados para convertirse en hospitales, cuarteles, mercados, plazas o calles, que eran un aspecto de primer orden del urbanismo español decimonónico (Rosende Valdés, 2013: 32)

La primera mitad del siglo XIX en Santiago no fue significativa en cuanto a reformas urbanas, sólo llama la atención la construcción de dos centros de ocio en la Rúa Nova: el Teatro Principal y el Café Suizo, ambos proyectados por Manuel Prado y Vallo en 1841 y 1858 respectivamente. El Teatro Principal se encuentra en la Rúa Nova, la cual mantuvo, al igual que otras de su entorno, como la Rúa do Vilar, sus soportales; aunque a mediados del siglo XIX se derribaron la mayor parte de ellos, ya que se consideraron obstáculos para el tránsito y también debido al estado ruinoso de la mayor parte de ellos (Cores Trasmonte, 1962: 31).



Rúa Nova ca. 1910-1915
Arquivo do Reino de Galicia, fotografía 759

En Santiago se recurrió a un solar ya perteneciente al Ayuntamiento para crear el Teatro Principal, que estaba situado en una de las calles más antiguas: la Rúa Nova. Esta calle era “desde el punto de vista monumental la primera de Santiago” y su caserío “tan magnífico como severo y majestuoso, a lo que contribuyen, además del granito de su fábrica, los pórticos de algunos de sus edificios, las gárgolas y los grandes escudos que todos o casi todos ostentan en sus fachadas” (Rosende Valdés, 2013: 138). Siempre, junto con la Rúa do Vilar, una de las más señoriales y de más alto rango, aunque según Jerónimo del Hoyo se veía afeada por la presencia de soportales que se dividen (Rosende Valdés, 2013: 13).

Localizado entre medianeras y rodeado de edificios residenciales, es el único teatro levantado en Galicia sobre un terreno que ya había sido usado tradicionalmente como espacio teatral, ya que se había ubicado allí la antigua Casa de Comedias, como veremos en el próximo apartado en los antecedentes del Teatro Principal. Además de tener a favor su titularidad municipal, fue la solución más económica, una vez que se dio por perdida la opción de un solar de mayores dimensiones, debido al apretado tejido urbano del casco viejo compostelano y las escasas opciones de financiación, por lo que la mejor solución fue anexionar la casa continua a la Casa de Comedias por la medianera izquierda, aunque sin opción a su ampliación trasera hacia las viviendas del otro lado de la manzana (Sánchez García, 1997:

151). En este mismo caso de solares usados con medianeras se encontraron también los teatros de Ourense o el Coliseo Viejo de A Coruña (Soraluce, 1988: 36).

Los teatros eran el exponente de la vida social y cultural de una población, el engranaje esencial de una ciudad; así que estas edificaciones se convirtieron en las principales arquitecturas del ocio urbano, en las que convergía la exhibición y contacto social con la cultura (Rosende Valdés, 2013: 195). La burguesía de provincias encontró un lugar propio en estos edificios, en los que se priorizaban los espacios anejos a la sala, como eran los vestíbulos, escalinatas o *foyers* (Álvarez Cañibano, 1995: 157).

El Teatro Principal cohabitó con otra serie de edificios dedicados al ocio a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Los teatros eran los edificios entorno a los que prácticamente giraba toda la vida lúdica de las ciudades y el género principal de esparcimiento en la época: las diversiones escénicas. Los centros de ocio de la época en Santiago, además de los teatros, se extendían a los cafés, sociedades de recreo, sociedades recreativo-instructivas y las casas particulares de familias importantes de Santiago en las que se organizaban veladas privadas (García Caballero, 2002:357-428). La sociedad compostelana estaba muy estratificada y cada estrato disfrutaba de su ocio en distintos locales.

El primer circo fue el Circo Olímpico, construido en 1849 en el patio del expropiado edificio de San Agustín y demolido en 1892/1893⁴¹. Los teatros-circo en Santiago fueron hechos puntuales a lo largo de estos años, varios empresarios⁴² pidieron permiso al Ayuntamiento para edificar este tipo de locales, que solían estar elaborados con estructuras de hierro y con gradas y palcos de madera.

También se edificaron varios pabellones provisionales con el mismo carácter constructivo que los teatros-circo anteriormente citados, e incluso solían instalarse en la misma zona, habitualmente en el Campo de la Leña, en San Clemente o en los alrededores de la Alameda y el paseo de la Herradura; entre esta tipología se encontraba el Pabellón Fraga que en 1909 se localizaba en el Campo de Santa Susana y cuyo propietario al año siguiente arrendaría el cercano palacete del Recreo Artístico e Industrial⁴³ donde comenzarían sus proyecciones cinematográficas y al que dedicaremos un apartado más adelante.

En la línea de los anteriores locales se encontraban los salones de variedades, que originalmente albergaban números de variedades y vodevil, y a los que se incorporarían posteriormente las proyecciones cinematográficas. El primero de ellos fue el Salón de Variedades situado en los números 28-30-32 de la Rúa do Vilar en 1901/1902. Los principales representantes de estos salones de variedades fueron dos en Santiago:

- El Salón Apolo⁴⁴ (1902-1912) que llegó a albergar también compañías de zarzuela, como fue el caso de la dirigida por Emiliano Bellver⁴⁵. También alojar un cinematógrafo alternando actuaciones en vivo con las proyecciones. Durante 1910 permaneció cerrado hasta que lo arrendó Isaac Fraga para explotarlo y pasando a llamarse Cine Fraga.

⁴¹ En sus últimos años albergó zarzuelas.

⁴² Casimiro Garnier, Benito Sánchez, Juan Bouzón o Federico Arséns Blondín, entre otros.

⁴³ Actual guardería.

⁴⁴ Situado en el actual nº 13 de la Rúa do Vilar.

⁴⁵ Compañía que ya había actuado en 1906 en el Teatro Principal en la temporada de Pascua, de nuevo en el mes de septiembre de ese mismo año y en 1910 también en la temporada de Pascua.

- El Salón Teatro (1920). Inicialmente fue concebido para acoger asambleas, conferencias o veladas artísticas privadas. En los años 30 pasó a ser explotado por la Empresa Fraga principalmente para dar funciones de cine.

Posteriormente surgieron los teatros-cine, pero no nos ocuparemos de ellos, debido a que su presencia comenzó posteriormente a la acotación cronológica de esta tesis (1914)⁴⁶.

Como indica Casares (1995a: 36-40) en España no existían grandes salas de conciertos, sino que la actividad se centraba en locales de dimensiones más reducidas, como los cafés⁴⁷, ateneos, liceos, institutos, teatros; todos ellos relacionados con el ascenso de la burguesía y la democratización de la cultura.

3.3. ANTECEDENTES

Nos remontaremos a 1768, fecha en la cual Nicolà Setaro construyó en Santiago el primer teatro contemporáneo (Sánchez García, 1997: 41). Este tipo de teatros marcaron un hito al pasar de representar las compañías de paso por las ciudades sus obras en recintos en malas condiciones y temporales, a disponer de edificios estables. La limitada capacidad económica de los Ayuntamientos y los obstáculos gubernamentales llevaron a que fuesen particulares con posibilidades económicas los que se ocupasen en ocasiones de su construcción. Tampoco reportaban grandes beneficios las actividades teatrales, y los cómicos no tenían, en muchas ocasiones, unas condiciones de vida medianamente dignas, como indica Carmen Rodríguez (1998: 250-251), el negocio de Setaro “dependía finalmente del control municipal sobre los precios de las localidades y de los refrescos vendidos en sus teatros”.

Setaro llegó por primera vez a A Coruña (1766) proveniente de Oporto y habiendo visitado otras ciudades de la Península Ibérica como Cádiz, Jerez de la Frontera, Ferrol, Barcelona, Bilbao o Pamplona (Carreira, 1990; Rodrigues Ferreira, 2017)⁴⁸. En 1768 ya vino definitivamente a Galicia, entrando por A Coruña y dirigiéndose a Santiago, la ciudad con mayor población en la época y el principal núcleo de la nobleza y el clero (Sánchez García, 1997: 43). El 11 de abril Setaro firmó un contrato con el maestro carpintero Francisco Casal para construir antes de un mes el primer teatro contemporáneo de Galicia; también contó con el joven pero prestigioso arquitecto Domingo Lois Monteagudo. Se trataba de una construcción exenta y situada en alguna de las plazas intramuros o descampado próximo a la ciudad “cubriendo el terreno con un entarimado de madera y su techo, con sus paredes de cierre también en madera y su techo, indispensable para preservarlo de la lluvia” y en cuanto a su interior:

[...] el escenario o “*Tablado*”, con sus bastidores laterales, tendría en su frente un espacio para la orquesta -donde se colocaría el “*Atril para los músicos*”- y a continuación cuatro filas de bancos con respaldo y otros sencillos ocupando el resto del patio; los veintinueve “camarotes” o palcos se situarían cerrando la platea, quizás en dos niveles, destinados para el público más pudiente junto con las autoridades civiles y eclesiásticas; al fondo la “caçuela” o gallinero se reservaría para las clases populares, probablemente separando a las mujeres de los hombres como era usual en aquellos años [...] (Sánchez García, 1997: 43).

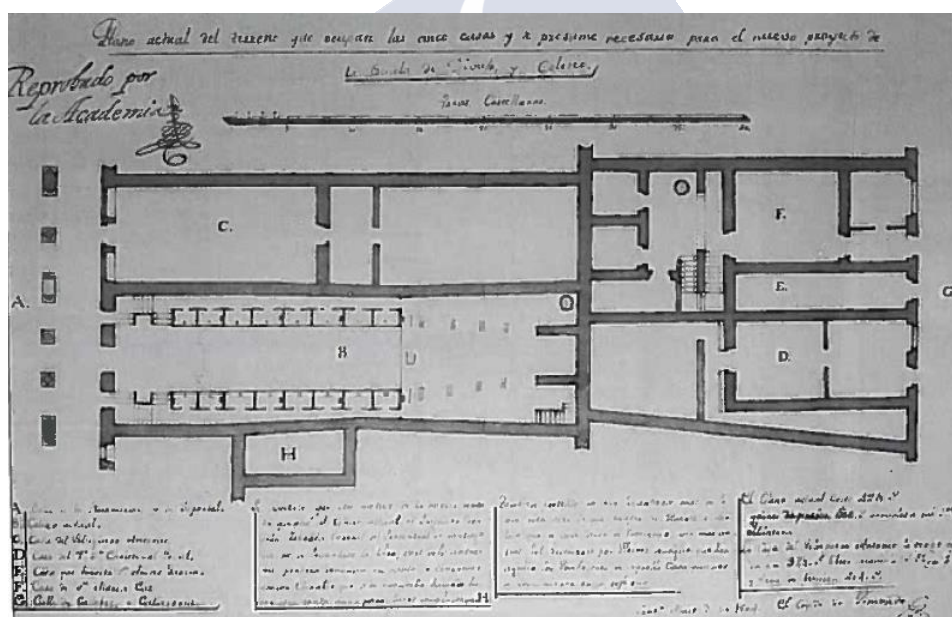
⁴⁶ El Teatro Royalty se inauguraría en 1921 y el Cine Capitol en 1935.

⁴⁷ Como el Café Español, Café Méndez Núñez, Café Regional, Café del Siglo, Café Suizo, Café Oriental o el Café Iberia.

⁴⁸ Esta supuesta primera visita de Setaro a A Coruña no coincide con la solicitud por su parte de construcción de un teatro en dicha ciudad con fecha de marzo de 1764 (Vigo Trasancos, 2007:158).

Las primeras óperas que acogió este nuevo teatro se desarrollaron durante los meses de mayo, junio y julio de 1768 y recibieron ataques verbales por parte de algunos religiosos compostelanos⁴⁹, llegando a circular papeles por la ciudad que incitaban a la población a expulsar a los operistas, quienes tuvieron que abandonar la ciudad tras ser apedreada su vivienda (Sánchez García, 1997: 44-45); además de que la autoridad militar ordenase el derribo de este teatro de madera, dado que ocupaba espacios afectados por la defensa de la plaza alta (Soraluce, 2004: 3). Setaro pasó entonces de Santiago a A Coruña, junto con su compañía, donde construyó otro teatro⁵⁰, que fue derruido; así que decidió encaminar sus pasos hacia Ferrol atraído por unas buenas expectativas de negocio y donde levantaría el primer teatro de carácter permanente de toda Galicia (Vigo Trasancos, 2007: 159-160). Tras la mala experiencia de Setaro en Santiago y su precipitada salida de la ciudad, se piensa que este teatro fue derruido inmediatamente.

En los siguientes dos años ninguna compañía visitó Santiago; la siguiente empresa que vino fue la dirigida por María Antonia Iglesias, en noviembre de 1770, quien solicitó el correspondiente permiso al Ayuntamiento para dar sus funciones, a lo que le respondieron que tendría que asumir los gastos de “armar la casa de comedias”, dado que no existía ninguna en la población. Y debió de construirse esta casa de comedias de manera precipitada.



Casa de comedias de la Rúa Nova en plano del segundo Conde de Jimonde, 3 de mayo de 1804. (Sánchez García, 1997: 60)

La primera temporada tuvo lugar desde noviembre de 1770 a septiembre de 1771 y, aprovechando el parón forzoso de la Cuaresma, realizaron mejoras en el edificio. Sabemos que estaba situado en la Rúa Nova en el número 11, que se corresponde con el lado derecho del actual Teatro Principal, y su infraestructura era la siguiente (Sánchez García, 1997: 60):

⁴⁹ La representación por parte de la compañía de Setaro del “drama jocoso” traducido al español *El maestro de capilla* (Carreira, 1984: 100) podría haber generado la incomodidad de la Iglesia o, en caso de venir desde antes, haberla agravado.

⁵⁰ Emplazado en la actual Plaza del Humor.

Según plano realizado en 1804 por el segundo Conde de Jimonde se trataba de una casa medianera con las dimensiones típicas de las existentes en las rúas, utilizada hasta entonces como bodega, mucho más alargada que ancha y precedida de un soportal. Medía 10 varas de ancho por 35 de longitud, o lo que es lo mismo, 8,36 por 29,26mts., destinando la zona más próxima a la Rúa Nova a diversas habitaciones igual que ocurría con los teatros de Setaro en Ferrol y A Coruña.

Interiormente presentaba un piso de palcos sobre pies derechos, con una “cazuela” al fondo, algo más elevada, aunque todo ello estaba por terminar. Tras un plazo de ocho días para que se realizaran las divisiones de los palcos, sus balaustres delanteros y puertas, así como ciertas reparaciones en el tejado, desde principios de Abril dieron comienzo otra vez las representaciones. [...]

Entre estas retomadas representaciones se menciona en 1772 una “Zarzuela... que es como Opera, por la mucha música, y su Teatro que tiene todo lo cual ha sido y es muy costoso”; esta pieza fue concebida para hacer frente a las óperas italianas, que eran la competencia directa (Sánchez García, 1997: 60). En junio de 1772 la compañía de María Antonia Iglesias decide abandonar Santiago por la escasez de público.

En 1773 solicitaron permiso la compañía de Setaro y Antonia Díaz para actuar en dicho teatro, pero, debido a las presiones eclesiásticas, intervino el Consejo de Castilla, prohibiendo toda representación de comedias u óperas debido a ser Año Santo. Este tiempo en el que estuvo sin usar el coliseo tuvo un resultado negativo sobre el edificio, que necesitó de una puesta a punto para volver a utilizarlo en entre diciembre de 1773 y enero de 1774 por Manuel de Lucía y Félix Ortiz. En 1775, al no desarrollarse actividad alguna en este edificio, terminó por arruinarse (Sánchez García, 1997: 61).

Haremos aquí un pequeño paréntesis para mencionar las dos óperas de Buono Chiodi - maestro de capilla de la Catedral compostelana-, que se representaron en Santiago de Compostela en 1773; sirva esto para contextualizarnos en la vida compostelana de la época. Estas dos obras fueron compuestas para ser representadas en la festividad de Santiago Apóstol para divertir al pueblo, esquivando las reticencias de las autoridades civiles y eclesiásticas, que no eran favorables al género italiano, seguramente gracias al buen hacer y la complicidad del maestro de capilla con el Cabildo (Alén, 2010).

Tras la prohibición de ofrecer representaciones cómicas u operísticas durante el curso académico universitario, aún disminuyó más la presencia de compañías en la ciudad y siguió en desuso la casa de comedias, habilitando otros recintos alternativos, como el Colegio de Fonseca o casas particulares. No se retomó la actividad escénica en la casa de comedias hasta 1794, cuando solicita desarrollar su actividad la compañía cómica de Ignacio Cañizares, quien tenía como empresario a José Elexalde. Fue éste quien obtuvo el 9 de junio la casa de la Rúa Nova en subforo otorgado por María Nicolasa de Quintana y, unos meses más tarde, la casa contigua por la medianera izquierda, que pertenecía al cirujano José García. Este nuevo edificio debió ser diseñado por el propio Elexalde basándose en los teatros de A Coruña y Ferrol y, según la revisión del arquitecto municipal Miguel Ferro Caaveiro, debía tratarse de una obra sencilla aunque segura (Sánchez García, 1997: 61). Tras esto hubo diversas obras de mejora en el edificio y distintos intentos de derogar la prohibición de actuar durante el curso escolar. En 1802 alcalde decidió deshacerse de la casa de comedias debido a sus escasos rendimientos y el Ayuntamiento decidió comprarle el edificio, pero finalmente fue vendido al

segundo Conde de Jimonde, Pedro María de Cisneros, quien pasó a administrar el recinto y tuvo que realizar una serie de reparaciones y obras. Por esta época se llegó a un aforo de entre 200 y 250 espectadores.

En 1805 volvía a presentar numerosas deficiencias estructurales, perdiendo incluso gran parte del tejado, lo que imposibilitó su uso definitivamente. La situación debía ser tan evidente que el propio Ayuntamiento reconoció que “dicho Coliseo se halla enteramente arruinado e inútil para poder hacer uso de él sin exponerse a peligro” (Sánchez García, 1993: 57). Hasta 1814 no pudieron volver a darse representaciones.

En 1814 el Ayuntamiento compostelano elevó al Rey su deseo de tener un teatro en condiciones y propuso construirlo en el mismo solar de la antigua casa de comedias aprovechando las paredes existentes. No se autorizó tal cosa así que hubo que esperar a que apareciese algún particular que asumiese dicha empresa (Sánchez García, 1997: 104).

3.4. EL TEATRO PROVISIONAL (1817-1840)

La degradación del edificio en 1816 era tal que amenazaba con arruinar también el edificio adyacente por el lado derecho, perteneciente al coronel Francisco Taboada.

A finales de 1814 se encontraba en la ciudad la compañía dirigida por Vicente Estrella, quien, enterado de la situación, propuso al Ayuntamiento que le permitiese renovar su licencia para seguir con sus actuaciones y hacerse cargo de la construcción de un nuevo teatro dentro de la antigua casa de comedias. Realmente Vicente Estrella estaba actuando como testaferro del rico comerciante compostelano Ramón Nicolás Pérez Santamarina (Sánchez García, 1997: 105). El Ayuntamiento tuvo que aceptar dicho trato, ya que no tenía medios para llevar a cabo él mismo las obras necesarias. Estrella, tras calcular los costes de la obra, estableció una concesión del recinto por 3.170 representaciones o 10 años. El encargado de diseñar y dirigir las obras fue Agustín Trasmonte⁵¹, que desempeñaba el puesto de “maestro fontanero” de Santiago desde 1792 y se ocupaba también de otras obras de la ciudad, como el empedrado o la alineación de las casas desde, al menos, 1799.

Para el tiempo que durarían las obras del nuevo coliseo, Estrella construyó un coliseo provisional en una casa de la Puerta de la Peña, para seguir dando las representaciones que tenía contratadas.

Estas obras comenzaron en enero de 1817 y sufrieron numerosos contratiempos por las denuncias entre arquitectos, de Melchor del Prado hacia Trasmonte, terminando por asumir la obra Fernando Domínguez Romay en julio, quien cambió, entre otros puntos, la planta rectangular de Trasmonte por otra elíptica más acorde a la evolución arquitectónica de la época. La estructura de este teatro provisional en 1836 sería (Sánchez García, 1997: 108-109):

En primer lugar tras las tres puertas de acceso se encontraba el vestíbulo, con pavimento de piedra, varias dependencias adosadas a las paredes para despacho de

⁵¹ Es importante mencionar la enemistad de Agustín Trasmonte y el arquitecto Miguel Ferro Caaveiro. Ferro acusó a Trasmonte de ser responsable del desplome de unas casas en la Rúa de San Pedro. El Ayuntamiento apoyó a Trasmonte pero en 1811 Melchor de Prado y Mariño, arquitecto titulado por la Real Academia de San Fernando, denunció sus actuaciones debido a que no poseía la titulación requerida tratando de obtener para él mismo el puesto de arquitecto municipal (Sánchez García, 1997: 107-108).

entradas y refrescos y las dos escaleras laterales de subida al primer piso. Bajo la denominación de “*patio*” se englobaba todo el espacio subsiguiente que precedía a la sala, ya con pavimento de madera de castaño y separado por una valla o barandilla del “*corral*” (platea) [...] en su parte central seguía siendo el espacio a ocupar por los espectadores de pie, actuando a la vez en los entre actos como lugar para el descanso de los ocupantes de las lunetas.

La sala, muy estrecha por las dimensiones que imponía el solar pero con la forma elíptica reseñada, estaba ocupada por los 38 bancos de las lunetas. Definiendo la curva por su interior se disponían 14 palcos de platea, 7 a cada lado, con sus puertas de entrada desde el angosto pasillo posterior. Su frente estaba formado por balaustres y poseían mamparas de división laterales situadas a media altura; en cambio las divisiones de madera con el pasillo cerraban y aislaban totalmente cada palco. Justo en frente al “*foro*” (escenario) se encontraba el espacio destinado para la orquesta, ocupado por cuatro bancos. El escenario, enmarcado por las pilastras y el arco en esviaje de la embocadura, contaba con su dotación de bastidores, en número de 42, vestuarios y concha para el apuntador.

El primer piso, al que se accedía desde las escaleras de la entrada, ofrecía ya la curva completa de la sala, ahora con 15 palcos. Tras el “*Palco de la Ciudad*”, al fondo, se disponía el llamado “*Cuarto de fumar*”, ámbito de descanso reservado para los espectadores de este nivel. Otras dos escaleras continuaban la subida hacia las localidades superiores. Sobre el escenario, en un lateral, se aprovechaba el espacio para colocar más vestuarios.

El segundo piso con el tercer nivel de palcos no presentaba lugar alguno de descanso. Al fondo se encontraba el gallinero para las mujeres, con siete gradas escalonadas en altura y una puerta propia de acceso. Bajo la armazón del tejado, toda de castaño, había para ocultarla un cielo raso de los palcos primeros y segundos. Hacia la parte de la calle, sobre el gallinero, se aludía a la presencia de unas habitaciones de finalidad desconocida. Sabiendo que además de los 38 bancos de lunetas había 41 palcos, ocupado cada uno por 4 ó 5 personas, no es difícil calcular aproximadamente el aforo del teatro: capaz para unas 290 ó 300 personas, cifra bastante reducida todavía.

Todo el conjunto se completaba con una araña de cristal que iluminaba la sala y que se hacía descender desde el fayado superior. Era notable, asimismo, la incipiente importancia concedida a los lugares de esparcimiento, refrendada por el hecho de que además de los ámbitos ya mencionados en 1818 Estrella solicitase permiso para abrir un café dentro del teatro en una pieza habitación hasta entonces destinada a botiquín o despacho de bebidas. Como se puede apreciar no faltaba ningún elemento accesorio en este pequeño teatro mencionándose también la presencia de 11 telones, incluido el de boca, y 12 bambalinas superiores.

Este edificio finalmente se mantuvo en pie 24 años, en los que se alternaron las funciones de la compañía de Estrella con bailes de carnavales a partir de 1821 y sería el único protagonista de la vida teatral de la ciudad (Sánchez García, 1993: 77). Durante este tiempo hubo quejas por la escasa capacidad del teatro y, por consiguiente, de conseguir ingresos dignos para las compañías; al igual que problemas por el mal comportamiento del público, como queda patente en este texto de Sánchez García (1997: 109):

A ninguna persona es permitido fumar en los palcos, Lunetas y Patio, escupir y arrojar despojo alguno de uno a otro punto, insultar ni silvar a los individuos de la Sociedad Dramática, por cualquiera de las faltas involuntarias que observen en ellos: tampoco será permitido verter aguas mayores o menores en los sitios de comunicación ni estancia, prorrumpir con palabras injuriosas a la autoridad,

persona o Corporación ni obscenas como sitio donde se va a ver la imagen del delito castigado, el premio de la virtud y el vicio corregido o reprimido.

A raíz de este descontento, el Ayuntamiento trató de conocer el número exacto de funciones dadas en el teatro para sopesar rescindir el contrato con Estrella para recuperar su potestad sobre el edificio. Este sólo fue el primero de numerosos problemas con los posteriores propietarios, el último de ellos con Sebastián Estación⁵². De 1834 a 1838 duró el pleito entre el Ayuntamiento y Estrella, y también se trató de impugnar la cesión de derechos que efectuó éste en favor de Nicolás Pérez Santa Marina. En 1836, tras un peritaje del maestro de obras José Otero, se demostró que Estrella no había cumplido con lo pactado en el contrato, al usar maderas de inferior calidad a lo estipulado; pero tampoco se pudo rescindir el contrato, dado que esta infracción en la obra había sido supervisada y había recibido el visto bueno de Agustín Trasmonte. Este tema terminó solucionándose mediante un acuerdo en el que se equilibraban las supuestas funciones que quedaban por satisfacer y el valor de las faltas de construcción que se habían detectado.

En este apartado ya quedan patentes tres de las grandes trabas que el Teatro Principal arrastró a lo largo de su historia y que veremos desarrollados en los siguientes capítulos de esta investigación: las malas condiciones del edificio, lo que conllevaba continuas obras de reforma, los períodos en que permanecía cerrado, y el mal comportamiento del público.

3.5. EL TEATRO PRINCIPAL (1840/1841)

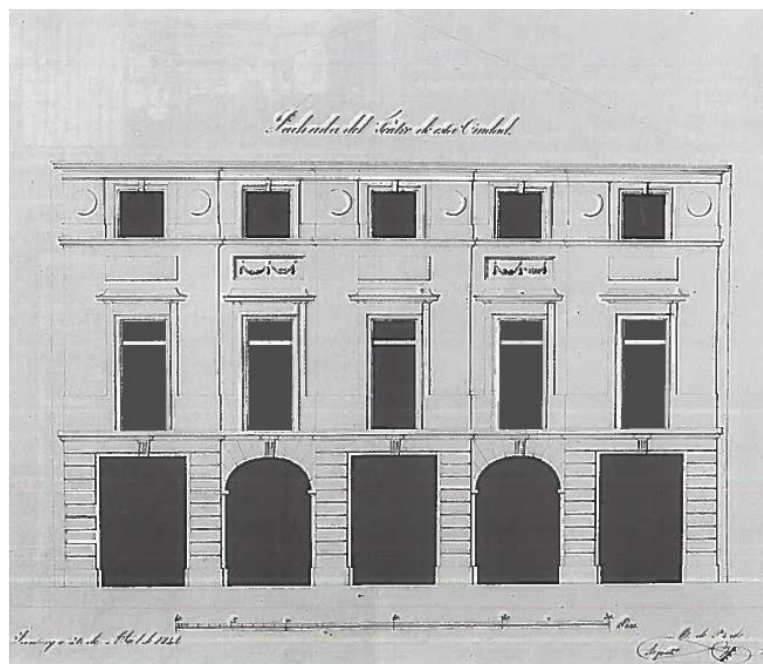
La construcción del nuevo coliseo se llevó a cabo gracias a tres acaudalados comerciantes: Manuel Bieytes Acevedo, Francisco Rodríguez Abella y José Nieto. La empresa de estos tres hombres vio la luz tras el fracaso del llamamiento del Ayuntamiento a la ciudadanía para formar una sociedad de accionistas en 1839. El Ayuntamiento cedió el solar de la antigua casa de comedias de la Rúa Nova.

Frente a las pretensiones municipales de crear un teatro con más de mil localidades, acompañado de algunas dependencias accesorias y con un presupuesto total de 360.000 reales (Sánchez García, 1997: 133), tras la nula respuesta ciudadana a la suscripción para crear la sociedad accionista, terminó erigiéndose un local de dimensiones más reducidas. Se elevó un memorial a la Reina solicitando la cesión del terreno junto al Palacio del Marqués de Santa Cruz, en la Rúa Nova, haciendo hincapié en la finalidad educativa de este tipo de ocio, así como en el valor del edificio como monumento para embellecer la ciudad de Santiago.

El paso previo a la construcción del Teatro Principal fue la presentación de dos proyectos a la Real Academia de San Fernando: el de Faustino Domínguez Domínguez -presentado por Manuel de Prado y Vallo- y el de Julián Pastor. Hubo un tercer proyecto de José Moreno

⁵² En 1826 Vicente Estrella renunció a sus derechos sobre el teatro en favor de Nicolás Pérez Santa Marina, desapareciendo de la ciudad quizás por motivos políticos. Desde esta fecha el nuevo empresario sólo había informado esporádicamente sobre las representaciones que tenían lugar en él hasta que a partir de 1831 su administración pasó a manos de su yerno, Sebastián Estación.

Teixeira pero no se presentó a la Real Academia, era un proyecto para su examen de grado de arquitecto.



Fachada del Teatro Principal de Santiago de Compostela de Manuel de Prado y Vallo, 26 de abril de 1841. (Sánchez García, 1997: 246)

Julián Pastor había sido destituido de su cargo como arquitecto de la ciudad y esta vacante se le había ofrecido a Manuel de Prado y Vallo. Aquí surgió una rivalidad y, debido a esto, Pastor se decidió a presentar un proyecto por su cuenta, en oposición a los arquitectos oficiales locales (Sánchez García, 1993: 86-87). El proyecto de Pastor ni siquiera se llegó a tener en cuenta, por el simple hecho de haber sido recibido posteriormente al de Prado y Vallo.

El proyecto ganador fue inicialmente de Faustino Domínguez Domínguez y en 1840 intervino el arquitecto municipal Manuel de Prado y Vallo⁵³, así que Prado sólo proyectó la fachada e introdujo reformas en el interior aconsejado por la Academia de San Fernando. Además, en paralelo, su sucesor en el cargo, Julián Pastor, presentó a la Academia un proyecto alternativo, aunque no tenía posibilidad alguna de llevarse a cabo (Sánchez García, 1997: 136).

Faustino Domínguez sería el autor también del proyecto del teatro de Tui -aunque tampoco dirigió las obras- y del teatro de Ferrol, pero, finalmente, su idea fue desechada por su alto coste económico; tanto el Teatro de Santiago⁵⁴ como el de Tui tienen una planta con forma elíptica tomada del modelo de teatro ideal propuesto por Pierre Patte en 1782 (Sánchez García, 1997: 142).

⁵³ Julián Pastor fue destituido de su cargo como arquitecto de la ciudad y se ofreció la vacante a Manuel de Prado y Vallo. Debido a esto, Pastor se decidió a presentar un proyecto por su cuenta en oposición a los arquitectos oficiales locales (Sánchez García, 1993: 86-87).

⁵⁴ El teatro de Santiago sirvió como modelo para el construido en Lugo en 1844 por José Sánchez.

No existe unanimidad entre las fuentes consultadas sobre la fecha exacta de inauguración del Teatro Principal. Las obras del nuevo teatro se desarrollaron entre junio y julio de 1840 con las prisas de tener que estar preparado para las representaciones de Carnavales contratadas para 1841. Como veremos en posteriores capítulos de esta investigación, en el mes de enero ya hubo funciones, como fue el caso de la dada por las hermanas Villó. Sin embargo, Sánchez García (1993: 90) indica que ya hubo representaciones en los meses de febrero, marzo y abril sin estar del todo terminado el edificio. Según una nota publicada en *El Iris del Bello Sexo*, la fecha de finalización de las obras se podía datar en julio y para que se pudiesen dar funciones durante todo ese verano hasta la temporada de invierno.

Veamos un resumen de las especificaciones, tanto externas como internas, de este coliseo definitivo, ya que nos ayudará a entender el desarrollo de las funciones que albergó y las limitaciones de éstas:

- Emplazamiento urbano y fachada. Se ubicó en una vía urbana y central de fácil acceso, la Rúa Nova, en una hilera de casas medianeras -cosa que limitaría dicho edificio- con una línea de soportales en la que integraría perfectamente su fachada. El solar era de 17 metros de ancho por 42 metros de largo. La fachada es toda de cantería, en fina piedra de granito, diferenciada en tres cuerpos: en la planta baja está el soportal abierto en cinco vanos (tres adintelados con una moldura sobre su clave y dos rematados por arcos de medio punto rebajados), el piso principal de mayor altura ya que abarca dos plantas interiores con la única concesión ornamental de los balcones forjados y el tercer piso ejercía una función de ático siendo de menor altura y con cinco ventanas cuadradas (Sánchez García, 1993: 91-92). La fachada es “de trazado clasicista característico da arquitectura isabelina, admirablemente integrado na propia rúa pola súa altura e continuidade aporticada, co equilibrado ritmo vertical dos seus cinco ocos, variadamente tratados nos tres corpos horizontais, chegou a mellora-lo propio arredor preexistente” (Costa Buján y Morenas Aydillo, 1989:101).
- La distribución interior. Interiormente se distribuye en función de un eje longitudinal marcada por las limitaciones de las medidas del solar y que básicamente se conforma de la forma habitual: sala, escenario y espacios accesorios. La primera crujía con tres plantas dedicada a los espacios de relación del público —en la planta baja estaba el vestíbulo de ingreso con las taquillas, en la primera planta el foyer y en la segunda planta los despacho y vivienda del conserje-; la segunda crujía contenía la sala de espectadores que estaba rodeada por los sistemas de acceso y circulación del público y dos escaleras de subida a las localidades superiores de palcos y gallineros. La sala sigue la planta de una elipse perfecta y el escenario posee unas dimensiones de 17 metros por 13,5 metros. El entarimado de la platea se dispone en pendiente, como era habitual para facilitar la visibilidad, y tenía un dispositivo que permitía elevarlo para igualar su nivel al del escenario para los bailes una vez que se quitaban las butacas; las butacas de platea se dividían por un pasillo central. A los distintos niveles de palcos se accedía desde los pasillos que abrazaban la sala y estaban divididos por mamparas de madera a media altura; en el frente poseían unos antepechos también de madera curvados con molduras y adornos además de pintados. El aforo máximo oscilaba entre 650 y 700 espectadores que, aunque parezca escaso, si se tiene en cuenta que Santiago tenía una población por aquella época de 20.000 personas, resulta una localidad por

cada 28 ó 29 habitantes. El techo era plano, recubierto de madera, con un óculo central del que descendía la araña de cristal⁵⁵. Sobre el escenario estaba el peine de madera que permitía manipular con los telones y decorados (Sánchez García, 1993: 92-94).

El Teatro Principal mantuvo inalterado su aspecto exterior durante sus más de 150 años de vida, todas las reformas respetaron su fachada. El interior, sin embargo, sí sufrió innumerables transformaciones que veremos en el siguiente apartado. A día de hoy el Teatro es propiedad del Ayuntamiento.

3.6. OBRAS Y REFORMAS EN EL TEATRO

Debido a las malas condiciones de las inmediaciones del edificio era habitual el cierre del Teatro Principal para realizar reformas o mejoras. Esto es algo a tener en cuenta para realizar el seguimiento de los abonos y funciones dados. A lo largo de los años fueron surgiendo distintas leyes, Reales Órdenes o circulares sobre el cumplimiento de las disposiciones relativas a la conservación y reparación de los edificios destinados a espectáculos, y para acatarlas los distintos empresarios, dueños o arrendatarios del coliseo compostelano tuvieron que acometer una serie de obras. Entre estas citaremos la Real Orden del 13 de mayo de 1882 (Arimón, 2006: 87), el Reglamento del 27 de octubre de 1885 (Arimón, 2006: 92) o el Reglamento de policía de espectáculos del 2 de agosto de 1886 (Arimón, 2006: 102).

En carta dirigida por el Gobierno de A Coruña al Alcalde de Santiago, con fecha 15 de junio de 1855, se le solicita se remita informe de los edificios existentes en la ciudad dedicados a espectáculos públicos, que en aquella época eran el Teatro Principal y el Teatro Circo:

Sírvase Usted remitir a este Gobierno con toda urgencia un estado de los edificios destinados a espectáculos públicos que existan en esa ciudad, que comprenda los particulares siguientes: denominación del teatro o local destinado al espectáculo, situación del edificio en la localidad, materiales de su construcción, construcciones adosadas al edificio, dimensiones de las salas de espectáculos, metros lineales, altura total del edificio, pisos de que consta expresando las dimensiones y el número de localidades de cada uno, número de escaleras de servicio público, anchura de las mismas, anchura de los pasillos de servicio del público, clase de alumbrado en cada dependencia, sistema de calefacción y número de puertas de salida a la vía pública.⁵⁶

La respuesta del Alcalde fue la siguiente:

El Teatro de Santiago hállase emplazado en el sitio céntrico de la población, construido de madera con paredes de mampostería y fachada de sillerías, las que describen sobre el terreno una figura rectangular que mide 34 metros y 10 de longitud por 15.50 de latitud adosado al mismo por el Norte, Sur y Este casa particulares con otra medianera más que la correspondiente a dicho Teatro. Contiene cuatro cuerpos que componen planta baja y palcos principales segundo y tercero, cuya altura de cada una es aproximadamente de 2 metros 50 centímetros que en justo hacen la de diez metros desde el pavimento inferior al techo superior.

⁵⁵ Esta lámpara cristal de araña se encuentra ahora en la Iglesia de Bastabales (Brión). Había sido elogiada por los Duques de Montpensier durante su visita a Santiago para realizar la ofrenda al Apóstol en 1852.

⁵⁶ Archivo Histórico USC, caja "Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)". Legajo 3, folio sin numerar.

Dicho rectángulo, es dividido en tres departamentos siendo el primero un salón de descanso que mide 6 metros y 60 centímetros de fondo; el 2º que es salón de espectáculos 13 metros, y 11 metros treinta centímetros al escenario. Para el servicio público, tiene dos escaleras laterales que miden cada una 2 metros con otra además que da a la habitación del conserje. La anchura de los pasillos de ambos cuerpos es de mayor a menor apareciendo la de un metro en lo mínimo y la de tres en el máximo próximo a la escalera. Las puertas de salida a la vía pública con tres de suficiente anchura por su fachada principal y mayor la parte trasera que comunica con el escenario. El alumbrado es de gas.⁵⁷

Vemos a continuación un esquema con las condiciones descritas, en la anterior carta, del Teatro Principal en 1855: situación, materiales de construcción, existencia de construcciones adosadas al teatro, dimensiones de la sala, altura del edificio, número de escaleras, número de localidades, ancho de los pasillos, tipo de alumbrado y calefacción y número de puertas de salida a la vía pública.

Tabla 4. Especificaciones del Teatro Principal en 1855.

Denominación del edificio destinado a espectáculos	Situación del edificio	Materiales de construcción	Construcciones adosadas al edificio	Dimensiones de las salas de espectáculos	Altura del edificio y pisos de que consta	Número de localidades	Nº de escaleras de servicio público y su anchura	Anchura de los pasillos del servicio del público	Clase de alumbrado y sistema de calefacción	Puertas de salida a la vía pública
Teatro Principal	En el centro de la población	Construido de madera con paredes de mampostería y fachada de sillería, las que describen sobre el terreno una figura rectangular que mide 34 metros y 10 de longitud por 15,50 de latitud	Únense al edificio por el Norte, Sur y Este, casas particulares sin otra medianera que la correspondiente a aquel	Salón de descanso= 6m Salón de espectáculos= 13m Escenario= 11m 30cm	Consta el edificio de cuatro cuerpos cuya altura aproximadamente es 2m 50cm cada uno hacen conjunto la de 10 metros medidos desde el pavimento al techo superior	En la planta baja o sala 161 butacas y 12 plateas 1º piso: 15 palcos 2º piso: 15 palcos 3º piso: 150 asientos sin numeración	Dos escaleras laterales que miden cada una 2m con otra además que da a la habitación del conserje	La anchura de los pasillos de ambos cuerpos es de mayor a menor apareciendo la de un metro en lo mínimo y la de tres en el máximo próximo a la escalera	El alumbrado es de gas fluido, careciendo este teatro de sistema de calefacción	Las puertas de salida a la vía pública son tres de suficiente anchura en la fachada principal y una por la parte trasera que comunica con el escenario
Circo Teatro	En el campo en entrecercas mirando al paseo público	Hierro y madera	Ninguna. El edificio hállase aislado	La pista tiene 13 metros de diámetro	En la parte exterior tiene 4 metros de altura que aumenta gradualmente hacia el centro del Circo. Este carece de otros pisos	20 palcos alrededor de la pista con sus delanteras: gradas con aforo para 500 personas	No tiene escaleras con servicio público	Un pasillo entre los palcos y las gradas tiene de ancho 2 metros	El alumbrado es de gas. Carece el Circo de sistema de calefacción	Tiene una puerta de salida suficientemente ancha al frente del circo y otra a su parte trasera para servicio de los empleados del mismo

Este tipo de documentos son muy útiles a la hora de establecer el número de teatros de la ciudad, su aforo y condiciones. En el Boletín de la Provincia de A Coruña correspondiente al 26 de noviembre de 1861, se da de nuevo orden de informar al ministerio competente del número de teatros que existen en cada ciudad y su estado:

Orden público.- Negociado 2º

Real orden reclamando un estado de los establecimientos o locales destinados a los espectáculos de público recreo.

El Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación, con fecha primero del actual, me dice lo siguiente:

“La Reina (q. D. g.) ha tenido a bien disponer que remita V. S. a este ministerio con toda brevedad, un estado exactísimo de los establecimientos o locales que existen en esa provincia, destinados a los espectáculos de público recreo, bien se hallen en explotación, en construcción o desuso, espresando separadamente por medio de casillas:

1º El pueblo en que existe el local.

⁵⁷ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 3, folio sin numerar.

2º La clasificación que a cada uno de estos corresponde por el objeto a que está destinado, debiendo mencionarse los varios de cada población por grupos, con arreglo a su especie y por el orden siguiente: teatros, plazas de toros, circos ecuestres, ídem gallísticos, y a continuación los demás que la especulación haya establecido.

3º El título o denominación particular que distinga a cada establecimiento, cuando existan varios de una misma especie.

4º La designación del género de los espectáculos que más comúnmente se den en cada local.

5º La categoría de estos en la escala de primer orden, segundo, tercero ó cuarto, con arreglo á la cuota que respectivamente satisfagan por subsidio industrial, ó teniéndose en cuenta, á falta de este dato, cualquiera otra justa consideración comparativa.

6º El número total de personas que pueden concurrir a cada establecimiento en un lleno, fijándose la cabida, respecto de las localidades que no tienen asientos individualmente determinados, por las entradas que segun costumbre correspondan á las mismas.

7º Si el local se halla en explotacion, en construccion ó en desuso.

8º El dueño de la finca.

Y 9º Todas las advertencias y noticias que deban tenerse presentes acerca de las condiciones y servicio de dichos establecimientos.

Por lo tanto, las respectivas casillas deberán encabezarse del modo que á continuacion se espresa: Poblaciones: clase de los establecimientos, cabida de los mismos, estado actual de ídem, dueños de las fincas, observaciones.

Lo que de órden de S. M. manifiesto á V. S. para los fines oportunos, haciéndole presente que el estado general á que dichos datos se refieren, deberá hallarse formado por este ministerio á fin del próximo diciembre.”

Lo que se inserta en este periódico oficial á fin de que los señores alcaldes, en cuyos distritos existan establecimientos de las clases que se indican en la anterior Real órden, faciliten con toda urgencia á este gobierno de provincia, dichas noticias, arreglándose en los estados que formen, á cuanto la misma previene.

Coruña 20 de noviembre de 1861.- P. O., Juan María Villlar.

En noviembre de 1874 encontramos en la prensa local comentarios sobre las incomodidades del Teatro Principal y una petición “irónica” de la instalación del sistema de alumbrado a gas, además de una queja sobre la incomodidad de las lunetas:

Es preciso tomar las cosas como son.

Por eso concurrimos todos al teatro; *ellas* a pesar del horrible papel y menguada condición de los palcos; nosotros, arrastrando el suplicio de esos banquillos de acusado que no sé porque se llaman lunetas.

Era yo niño (casi soy viejo) y existían ya, igualmente antipáticos, rígidos e incómodos los tales bancos, que empiezo a temer sean inmortales.

Verdad es que hacen *pendant* con el aceite o petróleo de las luces.

¿Quién diría que el hidrógeno carbonado alumbraba ya casi todas nuestras retorcidas calles? ¿Lo verán nuestros nietos en el interior del coliseo? [...] ⁵⁸

En los siguientes meses Abelardo Nieto, el dueño del teatro por aquellas fechas, anunciaba que tendrían lugar en breve varias mejoras en el edificio, entre las cuales se encontraban “sustituir las banquetas del patio con cómodas butacas y los bancos de los palcos

⁵⁸ *El Diario de Santiago*, 9 de noviembre de 1874.

con los que algunos meten tanta bulla, cuando entran o salen en ellos aun cuando se esté en lo más sublime de una representación, desaparecerán colocando buenas sillas de rejilla. Se adornarán y empapelarán los palcos de un color que favorezca a nuestras bellas y aun suponemos que en la Galería se prolongará el paraíso, para que quepan unas cien personas más”⁵⁹.

En el verano de 1875 los dueños del teatro, Ramón y Abelardo Nieto, llevaron a cabo una serie de reformas entre las que, por fin, estaba la instalación del sistema de gas para iluminar el local; el coste fue de 5.000 duros⁶⁰ y se instalaron 81 mecheros que “arrojan una cantidad de luz que excede a toda ponderación”⁶¹. Las obras estuvieron dirigidas por el escenógrafo Miguel Reyes, quien también realizó diversas pinturas en el interior de la sala, junto con los otros pintores Benito Sánchez, Victoriano Fraga y Pena Bella. La instalación de la cañería del gas finalizó el 10 de septiembre y en el momento de realizar las pruebas de funcionamiento se detectó una pequeña fuga y “se inflamó una corta cantidad que se hallaba encerrado en el cuarto de la cobranza por donde atraviesa el caño maestro produciendo una buena detonación, causando algunas averías en dicho cuarto de cobranza y el desprendimiento de la cal en el soportal”⁶². El 27 de diciembre, a las seis de la tarde, tuvo lugar la prueba final de dicho alumbrado y la presentación al público del coliseo tras su reforma interior. El montante final de la obra ascendió a 7.000 duros. El público salió sorprendido al “ver un conjunto tan bello y hasta lujosos, no oyéndose más que plácemes a los dueños del teatro por su desprendimiento”⁶³ y agradecieron también a los empresarios que hubiese sido “su deseo que el público de Santiago, tenga un teatro a la altura de los mejores de provincia”⁶⁴. Esta intervención incluía el forrar de nuevo las butacas y las sillas de los palcos que fue realizado en los talleres del Ángel Corzo⁶⁵, los trabajos en madera fueron encomendados a la fábrica del Sr. Puig en A Coruña, se decoró el salón de descanso que había sido reclamado en numerosas ocasiones desde la prensa⁶⁶ -recordemos el carácter de relación social de la asistencia a los eventos a los que daba cabida en coliseo⁶⁷- y otros muchos cambios que fueron detallados ampliamente en la prensa compostelana de la época:

Para que nuestros lectores puedan formar un juicio aproximado vamos a dar algunos detalles.

La reforma ha sido tan completa que no ha quedado ninguna dependencia de él que no haya sido variada radicalmente.

El techo de la sala entre cuyos adornos de diferente colorido del gusto del renacimiento, están colocados en medallones, los bustos de los poetas Calderón, Lope de Vega, Moratín y Bretón de los Herreros, y en varios tarjetones, los nombres de los actores Máiquez, Latorre, Guzmán y Romea; el bambalín de embocadura y telón, que figura un ropaje plegado dejando ver otra tela, guarnecida

⁵⁹ *El Diario de Santiago*, 15 de diciembre de 1874.

⁶⁰ *El Diario de Santiago*, 9 de agosto de 1875.

⁶¹ *El Diario de Santiago*, 28 de diciembre de 1875.

⁶² *El Diario de Santiago*, 11 de septiembre de 1875.

⁶³ *El Diario de Santiago*, 28 de diciembre de 1875.

⁶⁴ *El Diario de Santiago*, 28 de diciembre de 1875.

⁶⁵ *El Diario de Santiago*, 7 de febrero de 1876.

⁶⁶ *El Diario de Santiago*, 7 de febrero de 1876.

⁶⁷ “Sala destinada a los cuentos y a la crítica, fumadero y punto de parada más propio que los corredores en que antes se estacionaba el elemento masculino durante los entre actos”. *El Diario de Santiago*, 9 de febrero de 1876.

de una guardamalleta bordada de oro y flores de colorido, han sido ejecutados por el pintor escenógrafo Sr. Reyes, a cargo del cual ha estado la dirección de la obra.

La demás parte de pintura, ha sido contratada por D. Benito Sánchez y ejecutada por el mismo, Fraga (D. Victoriano) y Pena Bella.

El colorido claro de medias tintas, destaca agradablemente sobre el fondo de los palcos, papel color carmesí.

Los antepechos de los mismos, en los que el dibujo varía en cada piso, los techos y arco de embocadura, están decorados de baquetones y bonitos adornos de talla decorados a bruñido y mate, hechos en la fábrica de los señores Puig de la Coruña; y su colocación, ha sido encomendada al Sr. Cardama, como asimismo las demás obras de carpintería.

Las butacas forradas de tela de ropa color carmesí, y la sillería de los palcos, han sido construidas en los talleres del Sr. Corzo. Nada dejan que desear por su solidez y elegancia.

Los candelabros de la sala en número de 25, con un total de 81 luces, son de bronce dorado a fuego, con bombas de cristal raspado y su forma elegante y de muy buen gusto; y se ha encargado a París una preciosa lucerna del mismo metal, para colocarla en el escenario en los bailes de máscaras.

Con la desaparición del antiguo alumbrado de petróleo, y por lo tanto de la lucerna que tanto incomodaba, ahora no habrá una localidad de donde no se vea perfectamente.

También la escena participará de las reformas, pues se están pintando nuevas decoraciones y accesorios, y se está construyendo en una acreditada fábrica de Barcelona, un mobiliario completo de sillería y otros efectos de distintas épocas, con el objeto de que el servicio escénico, esté en relación con la suntuosidad de la sala.

[...] El salón de descanso se decorará con un precioso papel que se ha traído de París y con lujosos divanes y portiers de tela de ropa igual a las butacas, adornando las paredes de bonitos candelabros.⁶⁸

No faltaron comentarios más que alagadores, y poéticos, acerca del resultado final como el de que el coliseo “ostentábase luciendo en medio de profusa luz que convertía al salón en una ascua, su elegante decorado en el que detenían su vista todos los concurrentes”⁶⁹ pero no faltó quien aprovechó para deslizar la eterna queja que recaía sobre el Teatro Principal, la de permanecer largas temporadas cerrado:

Nada más verdaderamente puede exigirse ni en comodidad, ni en lujo aun teatro de provincia, que permanece temporadas cerrado y solo, y que aun cuando se halla abierto tiene que arrastrar el continuo desvío de los que critican que no haya siempre funciones teatrales, y en el instante que las hay conténtanse con... leer los anuncios de los carteles.⁷⁰

El concierto de reapertura tras las obras tuvo lugar el 6 de febrero de 1876 y en él actuaron Hilario Courtier y sus discípulos Daniel y Santiago Penela. Los dueños del Teatro, Ramón y Abelardo Nieto, recibieron numerosas felicitaciones por las mejoras del edificio

⁶⁸ *El Diario de Santiago*, 28 de diciembre de 1875.

⁶⁹ *El Diario de Santiago*, 9 de febrero de 1876.

⁷⁰ *El Diario de Santiago*, 9 de febrero de 1876.

gracias a las que pasaría a estar al nivel de los otros de provincias⁷¹. Este concierto no tuvo mucha afluencia de público⁷².

Los incendios en los anfiteatros eran el mayor de los peligros de la época y la principal razón de destrucción de los mismos, debido a las estructuras de madera y los medios usados para iluminar los interiores. En la *Gaceta de Galicia* en 1881 se recogía un extenso listado de los edificios que habían sufrido incendios durante los anteriores cien años y se culpaba de la desaparición de numerosos coliseos al pasto de las llamas, en mayor número que por derrumbes debidos a la vejez de los inmuebles⁷³. También se publicó otro pequeño resumen de los incendios acaecidos en distintos países se en 1905:

Durante el período de ciento cincuenta años, comprendido entre 1750 y 1900, se han incendiado en el mundo entero 7.500 teatros, causando la muerte de 6.573 víctimas de esos siniestros.

Entre los de más desastrosos efectos se citan el incendio del teatro de Filadelfia (97), el de San Petersburgo (800), el de Cantón (1.670), el de Viena (450) y el de la Ópera Cómica de París (68).⁷⁴

En el Teatro Principal sólo nos consta un pequeño incendio en febrero de 1904, debido a un ligero descuido en la habitación destinada a ser tocador en el teatro; “las muchas gasas, flores, serpentinas y algunos tapices, quedaron reducidos a pavesas, siendo milagroso que no se propagase el fuego al resto de la casa”⁷⁵, pero no fue a mayores gracias a haber sido atajado a tiempo.

En noviembre de 1882 se anunciaba la llegada de la compañía de ópera del Sr. Molina⁷⁶ para actuar en el coliseo compostelano, pero no llegaron a hacerlo aquí debido al mal estado del edificio. El arquitecto municipal emitió un informe no favorable acerca de la intención de dar funciones el empresario titular del Teatro, Benito Sánchez⁷⁷; pero debieron subsanarse estos defectos, o pasarse por alto temporalmente, ya que hubo bailes de máscaras los días 6 y 7 de enero de 1883 en el teatro⁷⁸. Solicitó Benito Sánchez al gobernador de la provincia de A Coruña, el reconocimiento del edificio del teatro previo a la venida de una compañía de ópera con fecha del 13 de diciembre de 1885⁷⁹. En respuesta a esta solicitud, el 14 de diciembre se le ordena al arquitecto municipal el oportuno reconocimiento del teatro siguiendo la normativa de la Real Orden del 13 de mayo de 1882⁸⁰.

En el informe inicial del arquitecto municipal de Santiago de Compostela, Faustino Domínguez Coumes-Gay, remitido al alcalde de la ciudad con fecha del 21 de diciembre, encontramos información detallada del estado del edificio y de las mejoras-necesarias:

Si bien no reúne este edificio las condiciones que determinan las reglas 4ª, 7ª, 12ª y 13ª de la Real Orden de 13 de mayo del presente año, satisface en mi

⁷¹ *El Diario de Santiago*, 7 de febrero de 1876.

⁷² *El Diario de Santiago*, 9 de febrero de 1876.

⁷³ *Gaceta de Galicia*, 9 de mayo de 1881.

⁷⁴ *El Eco de Santiago*, 20 de octubre de 1905.

⁷⁵ *El Eco de Santiago*, 5 de febrero de 1904.

⁷⁶ Vinieron desde Málaga hasta Carril en barco y allí tomaron el tren hasta Santiago.

⁷⁷ *Gaceta de Galicia*, 21 de diciembre de 1882.

⁷⁸ *Gaceta de Galicia*, 6 de enero de 1883.

⁷⁹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 3, folio sin numerar.

⁸⁰ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 3, folio sin numerar.

concepto la más importante de las medidas generales que aquella comprenda, por cuando dispone de salidas independientes para el escenario y para la parte ocupada por el público, y cuenta además con puerta en buenas condiciones y en número suficiente para poder desalojar con prontitud ambos locales en caso de alarma.

Para ello debe poner a disposición del público la escalera particular que conduce a las galerías, altar y a las habitaciones del Conserje, permaneciendo abiertas durante las representaciones las tres puertas que en comunicación con dicha escalera existen en los pisos principales y tercero del Teatro a fin de poder utilizar aquellas salidas en los citados pisos.

En los palcos-plateas, próximos al escenario (cuatro en cada lado) deberán hacerse las puertas de corredera o mejor aún de dos hojas, lo cual es más sencillo, a fin de que al abrirse no dificulten el tránsito en aquella parte de los pasillos.

El patio, tiene tres puertas de salida que están situadas una en su fondo y otras dos a los costados inmediatas al escenario, siendo sus anchos suficientes para el número de localidades que aquel contiene. El pasillo central de las butacas, solo mide ochenta y cinco centímetros y debe ensancharse para facilitar la salida.

Las luces de los contrabastidores del escenario, se hallan provistas de pantalla, suba y rejilla metálica reuniendo por tanto las condiciones que previne la regla 9ª de la Real Orden citada. Ofrece además este Teatro la circunstancia favorable de no tener en el telar ninguna batería de luces de las llamadas diablitas, lo cual si puede perjudicar a los efectos escénicos, es en cambio ventajoso para alejar los peligros de incendio a que son ocasionados dichos aparatos por su situación y proximidad a los telones.

Debe establecerse en los pasillos de descanso el alumbrado supletorio de bujías esteáricas que prescribe la Real Orden, así como también tomarse las precauciones a que se refieren las reglas 5ª y 11ª de la misma.

Haciendo las reformas que quedan apuntadas y de que es susceptible el edificio dadas sus condiciones y enviando además de vigilar y reconocer diariamente las tuberías y aparatos de gas a fin de poder reparar a tiempo cualquier desperfecto que en los mismos se notas, el que suscribe entiende que no hay inconveniente en que puedan darse representaciones en el Teatro de esta Ciudad, por más que como queda dicho, no reúne en absoluto las condiciones que exige la repetida Real Orden, como sucede desgraciadamente en la mayor parte de los edificios de esta clase. En cuanto tengo la honra de manifestar a Usted en cumplimiento de mi cometido.⁸¹

Ese mismo día eleva este dossier el Sr. Alcalde al Sr. Gobernador con un resumen del parte, en el que se indicaba que “resultando de dicho informe, que al parecer deben hacerse unas obras de reforma en el Teatro para arreglar unas actuales condiciones, he creído de mi deber que se sirva acordar lo que estime oportuno devolviendo al efecto la instancia original del interesado”⁸². El día 11 de enero de 1883 acusa recibo el Gobernador y delega en el Alcalde la facultad para hacer las reformas indicadas indispensables por el arquitecto municipal en el teatro de esa ciudad y que, una vez realizadas, autorice la apertura al público del teatro. Informa de nuevo el arquitecto⁸³ de que, tras realizar un reconocimiento del edificio, observa que se han reformado las puertas de los palcos próximas al escenario, se había dispuesto el alumbrado supletorio de bujías en los pasillos escaleras y salón de descanso

⁸¹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 3, folio sin numerar.

⁸² Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 3, folio sin numerar.

⁸³ Carta con fecha 1 de febrero de 1883. Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 3, folio sin numerar.

y se hallaban abiertas para servicio del público las puertas que en los diferentes pisos comunican con la escalera especial de la galería superior y con las habitaciones del conserje. Por lo tanto, dictaminó el arquitecto que el edificio se hallaba en condiciones de poder abrirse al público⁸⁴.

El 12 de enero de 1883 se le comunica a la Sra. D^a Josefa Rodríguez Ferreiro -viuda de Nieto- de las obras realizadas en el Teatro, siguiendo las indicaciones del arquitecto municipal en el informe del 21 de diciembre de 1882⁸⁵, y también se le vuelve a comunicar que ya se hicieron los arreglos con fecha 11 de febrero. Tras estas obras pudo dar finalmente un abono por 16 funciones la compañía del Sr. Molina, comenzando el 13 de febrero de 1883⁸⁶.

Quedaba ya recogido en el Real Decreto del 25 de julio de 1853 (Arimón, 2006: 79), en su artículo 2º, que el Gobierno nombraría peritos que reconociesen los teatros abiertos; y los que, a juicio de aquéllos, no reuniesen las condiciones de seguridad necesarias, deberían ser reformados o cerrados definitivamente dentro del plazo que se designase.

En 1884 la actividad en el Teatro fue casi nula con apenas un par de conciertos de la estudiantina de Valladolid⁸⁷ y un concierto a beneficio de José Castro⁸⁸ -segundo contralto de la Catedral-. Se aprovechó esta ausencia de actividad en el teatro para limpiarlo a fondo para su siguiente apertura⁸⁹.

De nuevo en 1885, en carta fechada el 6 de noviembre, el Gobernador de A Coruña pide datos sobre los teatros de Santiago de Compostela y se ordena al arquitecto municipal que proceda a remitirle los siguientes datos sobre el Teatro Principal:

- 1º. Dimensión tomada desde el centro del patio o sala hasta el techo
- 2º. Ancho máximo de la misma sala o platea entre los antepechos de los palcos.
- 3º. Longitud tomada desde el antepecho del palco central o de la presidencia, hasta el telón.
- 4º. Longitud tomada desde el telón al fondo del escenario.
- 5º. Ancho del foro o escenario.
- 6º. Ancho del proscenio, o sea anchura del telón.
- 7º. Número de butacas y capacidad total en número de espectadores.
- 8º. Fecha de la construcción primitiva y de la reforma si esta ha sido de importancia.⁹⁰

La respuesta de éste fue la siguiente:

Dimensiones en metros.centímetros	
Altura tomada desde el centro del patio o sala hasta el techo	10.90
Ancho máximo de la misma sala o platea entre los antepechos de los palcos	9.46
Longitud medida desde el antepecho del palco central o de la presidencia hasta el telón	13.40
Longitud desde el telón al fondo del escenario	9.67
Ancho del foro o escenario	13.40

⁸⁴ Archivo Histórico USC, caja "Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)". Legajo 3, folio sin numerar.

⁸⁵ Archivo Histórico USC, caja "Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)". Legajo 3, folio sin numerar.

⁸⁶ *Gaceta de Galicia*, 10 de febrero de 1883.

⁸⁷ *Gaceta de Galicia*, 7 de marzo de 1884.

⁸⁸ *Gaceta de Galicia*, 21 de abril de 1884.

⁸⁹ *Gaceta de Galicia*, 25 de octubre de 1884.

⁹⁰ Archivo Histórico USC, caja "Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)". Legajo 3, folio sin numerar.

Ancho del proscenio, o sea anchura del telón 8.90
El número de butacas es de ciento sesenta y dos, y la capacidad total para seiscientos cincuenta espectadores.
La construcción del Teatro data del año 1842 y ha sido reformado en la parte de decorado en el 1877.
Santiago 11 de noviembre de 1885
El Arquitecto municipal
Faustino Domínguez Coumes Gay⁹¹

En enero de 1886 la situación del inmueble seguía siendo mala y la compañía que desarrollaba sus funciones en él, la de Manuel Calvo, consiguió sacar adelante las representaciones a pesar de la falta de espacio para implementar obras que requiriesen mayor aparato escénico, ya que “el palco escénico no es a propósito para obras de grande espectáculo, por su pequeña área, falta de fondo suficiente y de espacio en las cajas, condiciones indispensables para la acertada colocación de muchas decoraciones, y que estas puedan aparecer y retirarse con la precisión que requiere el asunto de cada cuadro respectivo”⁹², lo que daba lugar a que hubiese “algunos tropiezos en la maquinaria, que por las causas referidas, se hacían inevitables” en algunas funciones⁹³.

Al año siguiente volvió a cerrar el teatro durante una temporada para realizar más reformas. Se llevaron a cabo gestiones para que viniese una compañía de zarzuela que estaba actuando en A Coruña en 1887 y que, en caso de que las obras del Teatro Principal no terminasen a tiempo para su visita, dicha compañía pasaría a actuar en el Teatro Circo⁹⁴. Estas labores de renovación estuvieron dirigidas por Salustiano Sanmartín y principalmente se trató de salidas y medidas de seguridad, como recogía ampliamente la prensa local:

Las dependencias para los actores y las escaleras que les daban acceso, ocupaban mucho hueco en el escenario, han desaparecido, para colocarse en mejores condiciones en un cuerpo de edificio, encima del antiguo patio, con salida a la Calderería existe además otra comunicación con dicha calle por el patio, convertido hoy en almacén de guardarropía. En el mismo patio está la llave de una gran bomba, que tiene su salida en los telares, y que en caso de incendio riega convenientemente toda la escena, de arriba a abajo. Hay además otra bomba muy potente que va a desembocar encima de los últimos palcos, con el objeto de que pueda llevar el agua a todos los sitios, ocupados por el público. Se hizo otro pozo, además del que ya había, que surte de agua a las bombas. Los retretes son de porcelana, con un grifo de agua que gotea continuamente sobre el depósito.

Complacidísimos hemos quedado al ver la buena distribución de las dependencias para los artistas y demás mejoras que se han realizado en dicho teatro, dirigidas por el señor Sanmartín, al que damos nuestra enhorabuena por lo bien acabado de aquella y su pronta ejecución, enhorabuena que hacemos extensiva al propietario de dicha finca por sus esfuerzos para dotarla de los elementos más indispensables en un caso fortuito, sacando el partido posible para mejorar las condiciones de los cuartos de los artistas, que antes eran de los más malos, y para dotar también a dicho coliseo de unas mejoras que requerían urgencia suma.⁹⁵

⁹¹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 3, folio sin numerar.

⁹² *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1886.

⁹³ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1886.

⁹⁴ *Gaceta de Galicia*, 2 de noviembre de 1887.

⁹⁵ *Gaceta de Galicia*, 4 de noviembre de 1887.

Finalmente, no pudo venir la compañía de ópera que estaba en Vigo al Teatro Principal, a pesar de las gestiones realizadas por Benito Sánchez⁹⁶.

Toda la normativa de seguridad referente a los edificios destinados a espectáculos públicos también afectó al teatro de Lugo, que en mayo de 1888 tuvo que ser clausurado debido a la aplicación de la última circular dictada por el Ministerio de la Gobernación; la prensa compostelana recogía que “falta hacía y hace de todos modos, que en Lugo se construya un nuevo teatro”⁹⁷; y en 1912 fue clausurado el Teatro de Ourense “por no reunir las condiciones reglamentarias”⁹⁸.

En febrero de 1889 se estrenaron en el Teatro compostelano “cómodas y elegantes butacas”⁹⁹, pero un par de años más tarde, en el verano de 1892, eran tan malas las condiciones del Teatro que en la prensa local se reflejaba que estaba plagado de ratas “y demás alimañas del orden de chupadores, que tanto se familiarizan con el público en las clásicas noches del verano, debido a la exquisita limpieza de los encargados de poner morondo el susodicho teatro, huérfano cual un hongo de toda compañía, más que la que le hacen los referidos animalitos”¹⁰⁰.

En 1893, en abril, se realizaron algunas reparaciones para mejorar su seguridad y limpieza, además de contratar a “un conocido pintor”¹⁰¹ para restaurar varios telones y la parte decorativa de la escena; y en verano se colocó un nuevo entarimado en los pasillos¹⁰². Para comenzar el año 1894, Luis Saby¹⁰³ (Sánchez García, 1997: 254) pintó un “telón de boca anunciador” en el cual los comerciantes de la ciudad podrían, por un módico precio, poner los nombres de sus establecimientos¹⁰⁴ y que fue estrenado en la temporada de Pascua¹⁰⁵; el incluir anuncios publicitarios en forma de viñetas pintados en los telones principales era muy frecuente en los teatros de la época (Temes, 2014: 147). Estos anuncios eran “de mucho gusto tanto por su disposición como por las alegorías y figuras”¹⁰⁶ y los más destacados eran los de “la sombrerería Rius, platería de José Lorenzo; sastrería Manuel Fuentes; Bermejo y Pérez; García Carro y C^a; viuda de Blanca; Farmacia de Román Pereiro; Sobredo, Curieses, Tristan y C^a; Cafá Suizo; Café Español: Fotografía Carrero; Emilio Pombo; Leandro Mora; Serafín García; Santiago Martínez; Benito Vázquez”¹⁰⁷. En noviembre de ese mismo año (1894) se realizaron “varias recomposiciones en el salón de descanso”¹⁰⁸ y en diciembre se realizaron “algunas mejoras necesarias”¹⁰⁹.

⁹⁶ *Gaceta de Galicia*, 8 de noviembre de 1887.

⁹⁷ *Gaceta de Galicia*, 9 de mayo de 1888.

⁹⁸ *El Eco de Santiago*, 11 de junio de 1912.

⁹⁹ *Gaceta de Galicia*, 15 de febrero de 1889.

¹⁰⁰ *Gaceta de Galicia*, 18 de junio de 1892.

¹⁰¹ *Gaceta de Galicia*, 6 de abril de 1893.

¹⁰² *Gaceta de Galicia*, 14 de junio de 1893.

¹⁰³ Quien también se encargó de las decoraciones del Teatro Principal de Ourense (Sánchez García, 1997: 190).

¹⁰⁴ *Gaceta de Galicia*, 25 de enero de 1894.

¹⁰⁵ *Gaceta de Galicia*, 23 de febrero de 1894.

¹⁰⁶ *Gaceta de Galicia*, 13 de marzo de 1894.

¹⁰⁷ *Gaceta de Galicia*, 13 de marzo de 1894.

¹⁰⁸ *Gaceta de Galicia*, 21 de noviembre de 1894.

¹⁰⁹ *Gaceta de Galicia*, 4 de diciembre de 1894.

En mayo de 1895 se continuó con las reparaciones en las decoraciones¹¹⁰, y en noviembre se cambió la campana usada para anunciar el comienzo de las funciones por dos timbres: uno situado en el primer descanso y otro en el descanso del paraíso¹¹¹. En 1896 se restauraron, de nuevo, los telones¹¹² y se realizaron varios trabajos más sin especificar¹¹³. En enero de 1896, Felipe Romero Donallo, propietario por aquella época del Teatro Principal, acometió una serie de reformas y embellecimientos del recinto¹¹⁴, entre las que se incluyó la ampliación del escenario “cuanto humanamente permite el local, se han quitado los obstáculos laterales, construyéronse, fuera del mismo nueve habitaciones para los artistas: almacenes y guardarropía. Sobre todo, se ha dotado tanto al teatro, como al escenario de ventilación y luz que antes no tenía”¹¹⁵.

Aún a pesar de estas continuas remodelaciones, en 1897, a raíz de una representación de *Viento en popa*¹¹⁶, siguieron los lamentos por la falta de un aparato escénico que permitiese representar en condiciones obras que requerían de decoraciones de gran formato¹¹⁷, algo que, como ya hemos visto, ya había sido causa de quejas once años atrás. De nuevo encontramos comentarios en la prensa, a colación del retraso del comienzo de los bailes de carnaval en 1898, sobre la realización de unas mejoras en el Teatro Principal¹¹⁸.

Saltamos hasta principios de 1904 para encontrarnos con la siguiente reforma de importancia, que fue la instalación del alumbrado eléctrico¹¹⁹; las pruebas para verificar su correcto funcionamiento tuvieron lugar el 7 de enero¹²⁰. Ya corrían rumores por la ciudad desde hacía dos años de la llegada de este adelanto al coliseo de la Rúa Nova, la prensa comentaba hacía tiempo que “ya era hora”¹²¹ y cuando por fin llegó dijeron que era “una mejora que se imponía de veras”¹²². En enero de 1903 ya encontramos un comentario de que “la sala aparecía espléndidamente iluminada por tres potentes focos eléctricos”¹²³, pero la instalación no tuvo lugar hasta enero de 1904, justo a tiempo para el abono que daría la compañía de zarzuela de Miguel Muñoz. La venida de la luz eléctrica a Santiago se hizo de rogar, si A Coruña ya se había adelantado más de veinte años en la instalación del gas, el arribo de la luz eléctrica volvió a retrasarse respecto a ella o Pontevedra y fue en 1902 cuando se pudo ver iluminado el edificio del Ayuntamiento compostelano, la Casa de la Beneficencia, la Alameda o la Plaza de Alfonso XII¹²⁴ (Rosende Valdés, 2013: 317-318).

¹¹⁰ *Gaceta de Galicia*, 18 de mayo de 1895.

¹¹¹ *Gaceta de Galicia*, 15 de noviembre de 1895.

¹¹² *El Eco de Santiago*, 16 de abril de 1896.

¹¹³ *El Eco de Santiago*, 3 de julio de 1896.

¹¹⁴ Las cuales ya habían sido proyectadas un tiempo atrás pero se habían pospuesto por la presencia de una compañía dando una serie de funciones.

¹¹⁵ *El Eco de Santiago*, 16 de enero de 1898.

¹¹⁶ Interpretada por la compañía de zarzuela del Sr. Ortiz.

¹¹⁷ *El Eco de Santiago*, 14 de mayo de 1897.

¹¹⁸ *El Eco de Santiago*, 2 de febrero de 1898.

¹¹⁹ *El Eco de Santiago*, 2 de enero de 1904.

¹²⁰ *Gaceta de Galicia*, 8 de enero de 1904.

¹²¹ *El Eco de Santiago*, 10 de noviembre de 1902.

¹²² *La Voz de Galicia*, 10 de enero de 1904.

¹²³ *El Eco de Santiago*, 19 de enero de 1903.

¹²⁴ La actual Plaza del Obradoiro.

Por la Real Orden del 30 de marzo de 1888 se había impuesto obligatoriamente para todos los teatros el alumbrado eléctrico, quedando con esto relegado el de gas que se usaba hasta la fecha (Versteeg, 2000: 86). Para situarnos en contexto, apuntaremos que la electricidad no llegaría al vecino teatro Jofre de Ferrol hasta 1910, cuando en marzo se cerró unas semanas para la instalación¹²⁵, y en el Teatro Principal de A Coruña ya lo habían instalado en 1888, con el consabido comentario en que se interpelaba desde la compostelana *Gaceta de Galicia* a *El País Gallego* “para que interponga toda su influencia con el propietario de nuestro Teatro principal, a fin de conseguir, lo que muy pronto tendrán nuestros vecinos los coruñeses”¹²⁶.

La normativa sobre alumbrado eléctrico y calefacción ya había quedado establecida en la Real Orden del 30 de marzo de 1888, en la que se estipulaba la obligatoriedad del alumbrado eléctrico en todos los teatros de Madrid, quedando proscrito por completo el de gas que se usaba por la época (Arimón, 2006: 112). La importancia de la luz en el teatro, y cómo se pensaba que influiría en los decorados, quedaba ampliamente explicada en este texto de la *Revue Bleue* que reprodujo la prensa compostelana¹²⁷:

[...] “¡La luz!” Es el gran factor de la decoración futura. Podría decirse, para resumir la “psicología” de la decoración de teatro, que ha nacido de un inmenso error, el de asemejarse a la pintura, cuando no debía ser vista sino con luz artificial. Se han condensado los esfuerzos en tratar de imitar los cuadros, sin fijarse en lo que representaba la luz ficticia de la escena. Y se han tratado de armonizar esa falsedad con la verdad fragmentaria de los accesorios; se ha intentado luchar con la vida real.

Solamente ahora se empieza a comprender que esa necesidad tan maldecida llevaba en sí su remedio, y que esa luz ficticia, enemiga de la decoración pintada debía convertirse en la decoración pintada debía convertirse en la decoración misma. En lugar de la falsedad de las telas embadurnadas, esa luz debía reflejar en otras, modificadas para recibirla, la verdad y la vida. En resumen: volvemos al principio de la linterna mágica. La decoración de teatro, en su antigua concepción, equivale a sacar de la linterna mágica las imágenes y a iluminarles con una linterna ordinaria. La linterna mágica tiene el principio, mucho más natural y sencillo, de proyectar su claridad a través de las imágenes que contiene, y de revelar así sobre un fondo la ampliación luminosa, el espectro, la “transfiguración”. No es otra cosa lo que hacen miss Fuller o M. Fortuny suprimiendo en todo lo posible la pintura, la representación material y la imitación de las cosas, para no mostrar sino la refracción palpable, la idealización coloreada.

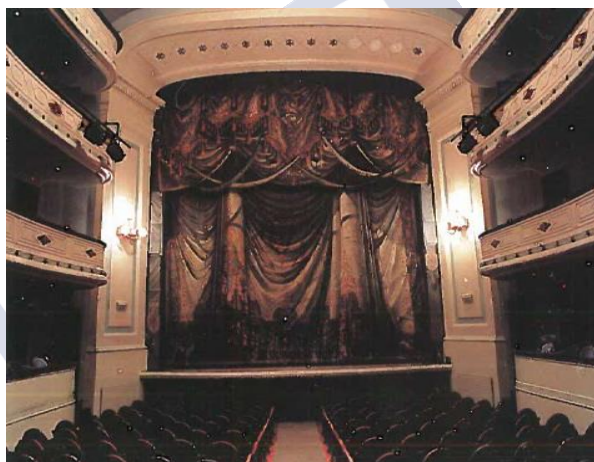
Esta es una revolución de una lógica infaliblemente sencilla: es la clásica simplicidad de la linterna mágica triunfando del freno en el teatro. Es, en fin, comprender el verdadero sentido de la “mentira” escénica y restituir a la decoración su papel de excitante de la sensibilidad de ornamento sin programa tiránico, frente a la imitación forzada, inútil, estéril, estéril, cuyo principio, a pesar de la influencia de los talentos conduce al teatro moderno a ser todo, un salón de costura o de un tapicero, todo menos teatro.

¹²⁵ *El Eco de Santiago*, 10 de marzo de 1910.

¹²⁶ *Gaceta de Galicia*, 10 de abril de 1888.

¹²⁷ *El Eco de Santiago*, 13 de agosto de 1906.

En octubre de 1904 se pintó el edificio y se puso papel nuevo¹²⁸. En marzo de 1905 el escenógrafo Eugenio Villar¹²⁹ realizó para la sala una decoración¹³⁰ que incluía un nuevo telón que él mismo elaboró para estrenarse en el mes de mayo en un concierto del orfeón Unión Artística¹³¹. A finales de 1905 volvemos a encontrar quejas acerca de las butacas que aconsejan “deben estar clavadas al suelo, pues de otro modo el que llega primero la adelanta o echa atrás según le convenga quedando perjudicando el último, que tiene que asistir a la función sentado de medio lado o encogidos, posturas ambas incómodas”¹³² además de comentarios acerca de que debía vigilarse que “en las paredes y lienzos de las plateas no haya letreros pornográficos que si revela la incultura de quien el abandono de quien corre con ese cuidado”¹³³ y problemas con las corrientes de aire, por lo que se pidió desde la prensa compostelana que se pusiese un cristal que separase el pasillo de las butacas en la parte de los números pares, por las quejas de los abonados a causa del aire que les llegaba debido a que estaba roto uno de los cristales¹³⁴, así que la empresa del teatro hizo caso, pero sólo en parte “pues el fin se ha conseguido cuál era que el aire no penetrase, pero con aquel emplasto se resiente la estética y el decoro, pues más parece así el escaparate de un figón, que la escalera de nuestro primer teatro”¹³⁵.



Telón de boca de Eugenio Villar de 1905
(Sánchez García, 1997: 255)

En octubre de 1906 el telón volvía a estar en malas condiciones, roto y sin pintar¹³⁶ y en noviembre fueron los retretes y la falta de timbre anunciador los defectos que comentaba la prensa compostelana¹³⁷. En un texto firmado por el crítico Mutis se interpelaba al Alcalde a que tomase medidas contra el público de las localidades superiores por su mal comportamiento y se hacía hincapié en la nula inversión por parte de los dueños en mantener unas condiciones dignas en el inmueble:

¹²⁸ *El Eco de Santiago*, 24 de octubre de 1904.

¹²⁹ Eugenio Villar Rodríguez (188?-1918) también decoró un salón del Palacio Arzobispal (Sánchez García, 1997: 254).

¹³⁰ *El Eco de Santiago*, 29 de marzo de 1905.

¹³¹ *El Eco de Santiago*, 3 de mayo de 1905.

¹³² *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1905.

¹³³ *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1905.

¹³⁴ *El Eco de Santiago*, 23 de noviembre de 1905.

¹³⁵ *El Eco de Santiago*, 27 de noviembre de 1905.

¹³⁶ *El Eco de Santiago*, 24 de octubre de 1906.

¹³⁷ *El Eco de Santiago*, 22 de noviembre de 1906.

Punto y aparte. Harto sabemos todos que el teatro Principal es una pocilga, que las decoraciones son trapos indecentes, que allí se hielan hasta los clavos y que nadie puede sufrir el apestante hedor de las letrinas. Harto sabemos también que sus dueños, empero de los pingües rendimientos que sacan a tan menguada finca, no quieren gastar una peseta en componerlo; pero lo que no sabíamos es que en lo sucesivo ya no pondrá irse a este local, pues no pueden ni imaginarse los repugnantes espectáculos que a la fuerza se han de presenciar en él ni cómo ha de sacar uno su propio traje. Lo ocurrido el sábado es incalificable.

¡Qué publicuito el de las alturas y qué guardias municipales, Sr. Alcalde!¹³⁸

En noviembre de 1907 se encargan 130 nuevos asientos para los palcos y plateas, una elegante alfombra en el patio de butacas y un timbre eléctrico para avisar a los espectadores¹³⁹. En 1910, para comenzar esta temporada en condiciones, se procedió, a principios del mes de octubre, a higienizarlo y pintar un nuevo decorado¹⁴⁰, realizado por Camilo Díaz Baliño¹⁴¹, “el laureado y famoso pintor, toda la fantasía de su mente de artista y todas las habilidades de sus pinceles”¹⁴². La prensa de la época alabó a Fraga por haber transformado al Teatro Principal, diciendo que ya no quedaba nada de aquel “caserón vetusto, feo y antihigiénico y, en lugar de aquello, ha surgido un teatro moderno, decorado, con exquisito gusto y en el que el arte del reputado escenógrafo coruñés D. Camilo Díaz puso las primicias de su genio”¹⁴³. Una pena que no se conserve mucha documentación de tan fructífero vínculo debido a la guerra civil, como dijo el propio Isaac Díaz Pardo (Fandiño y López, 2018: 106).



Recorte de prensa con fotografías relacionadas con los trabajos de escenografía de Camilo Díaz Baliño para la obra de teatro *Muros de oro* estrenada en el Teatro Principal de Santiago de Compostela en 1917. Colección Isaac Díaz Pardo procedente de la biblioteca Camilo Díaz Baliño en la Biblioteca de Galicia [IDP-A3-1(1/43) BA].

¹³⁸ *El Eco de Santiago*, 3 de diciembre de 1906.

¹³⁹ *El Eco de Santiago*, 5 de noviembre de 1907.

¹⁴⁰ *El Eco de Santiago*, 5 de octubre de 1910.

¹⁴¹ Camilo Buenaventura Díaz Baliño (Ferro, 1889 - Cerceda, 1936). Escritor, artista gráfico, intelectual galleguista y miembro de *As Irmandades da Fala*. Fue el padre de Isaac Díaz Pardo (Castro Tomé, 1998: 80-81).

¹⁴² *El Eco de Santiago*, 11 de octubre de 1910.

¹⁴³ Palabras citadas en el libro *Con Galiza sempre no horizonte: Camilo Díaz Baliño e Isaac Díaz Pardo en Compostela*, coordinado por X. R. Fandiño y G. López, en la nota a pie de página número 10. Según esta fuente el periódico del que se extrajo tal cita es *El Eco de Santiago* del día 2 de noviembre de 1915 pero, tras haber consultado la hemeroteca, no se corresponde con tal diario ni fecha. Nos ha sido imposible localizar la fecha o gaceta correctas.

Díaz Baliño también había colaborado con Fraga encargándose de la decoración del Pabellón del Recreo Artístico e Industrial de Santiago, edificio que había diseñado el arquitecto Antonio Palacios para la exposición Regional Gallega de 1909 y que Fraga había alquilado para ofrecer espectáculos de variedades y proyecciones cinematográficas; en él, Camilo introdujo una decoración interior de estilo japonés, con la que iniciaría su andadura en el decorativismo modernista (Fandiño y López, 2018: 24).

No fue el Teatro Principal el único coliseo en Santiago en sufrir este tipo de problemas estructurales; el Teatro Circo, situado en el Campo de la leña, terminó por ser derruido en 1893 por sus graves deficiencias:

El Teatro Circo del campo de la leña que en virtud de facultativo dictamen se halla en estado ruinoso, fue ayer vendido por sus propietarios los señores Andrés García y Nóvoa a D. José León vecino de la calle de las Huertas.

El adquiriente piensa utilizar la madera en hacer leña para la venta.

Uno de estos días comenzará la demolición de dicho Circo, que tan poco resultado dio a sus constructores que en mejoras y gastos de entretenimiento y conservación han invertido un capital que no resultó productivo.¹⁴⁴

Este Teatro Circo volvió a ser reconstruido en junio de 1909 por la empresa de Eduardo Villardefrancos con un aforo de unas 1.000 personas, con buenas condiciones acústicas y cuyas “bees del escenario tienen catorce metros”¹⁴⁵.

No difería la situación del Teatro Principal de Santiago de la mayoría de los del resto de provincias españolas. Sobre la situación del Teatro Principal de Ourense dijo Vicente Risco que “los pasillos, escaleras y dependencias son estrechas e incómodas, el local frío y húmedo, aunque es susceptible de reformas conforme a las exigencias modernas. Hace años que no trabaja en él ninguna compañía” (Rodríguez González, 1990: 41). Como narra Vicente Ramos (1965: 316), en el Teatro Principal de Alicante los primeros años del siglo XX dejaban el siguiente panorama:

Así no hay salvación posible para el Principal y así no se logra hacer que el público tenga gusto artístico y pueda echar de menos luego los espectáculos decorosos y dignos de que van ya escaseando en Alicante... No tiene decorado ninguno, digno de un teatro de la importancia del nuestro.

El segundo y tercer piso están imposibles. Los pisos son ladrillos de los primitivos, bastante gastados y rotos, y las paredes indecentes, desconchadas, rayadas y llenas de grafitos y anuncios, pegados a capricho por doquier. [...] Los asientos de pago, sin tapizar [...] Los palcos segundos interiores, bastante deficientes con el papel arrancado o despegado, sin perchas y con desvencijadas sillas y escasas... Y conste que en el piso principal y en el bajo también hay mucho que desear [...]

En el caso del Teatro Principal de Jerez también eran habituales las quejas en prensa de las malas condiciones del inmueble, en cuanto a problemas de temperatura, alumbrado, asientos, decoraciones e incluso calles de acceso, llegando a dedicarle adjetivos como mezquino, ridículo, pobre, raquítico o hediondo (Álvarez Hortigosa, 2012: 36-42).

¹⁴⁴ *Gaceta de Galicia*, 27 de abril de 1893.

¹⁴⁵ *El Eco de Santiago*, 20 de julio de 1909.

Fue el ocaso de la mayor parte de los teatros principales en pos de los modernos tipos de ocio y sus nuevos espacios.

3.6.1. El cinematógrafo

Hubo reformas de nuevo para albergar el cinematógrafo en la década de 1910¹⁴⁶. Sabemos que en 1912 aún había serias deficiencias en el Teatro Principal por comentarios surgidos a raíz del informe negativo sobre el Cine Fraga del arquitecto municipal, así que el Alcalde ordenó su cierre hasta que no se realizasen algunas reparaciones en las instalaciones; y este mismo arquitecto “hace notar la conveniencia de que también se girara una visita al Teatro Principal que tampoco reúne condiciones”¹⁴⁷. Ya en 1908 se habían intercambiado cartas¹⁴⁸ entre el Alcalde de Santiago, el Arzobispo y el Gobernador Civil hablando sobre el tema de la seguridad del Salón Apolo, entre otros asuntos.

Para poder proyectar las películas en el Teatro Principal fue necesario instalar una cabina “de hierro y yeso, con chimenea, pero situada en un palco que corresponde en línea perpendicular sobre la puerta de salida”, es decir, en el palco del fondo del nivel principal. Esta cabina permaneció ahí hasta 1915 dejando incomunicada la parte derecha e izquierda de ese nivel de palcos. Con esta adaptación el Teatro volvió a recuperar el favor del público con esta nueva opción de ocio. En poco tiempo necesitó más reformas, como indica Sánchez García (1993: 101), pero ya no nos extenderemos con los nuevos arreglos, dado que tuvieron lugar para la presentación de la temporada 1915-1916 y se extralimita a nuestras fechas de estudio.

Según una circular del 31 de julio de 1912 sobre los operadores de cinematógrafos, se establecen un examen para el personal que manejase las máquinas de proyección para evitar, principalmente, incendios, que era el mayor problema que aquejaba este tipo de espectáculos en sus inicios; ya en la disposición 11ª de la Real Orden del 13 de mayo de 1882 se habían dictado (Arimón, 2006: 157) una serie de medidas encaminadas a prevenir incendios o atenuar sus efectos una vez se habían declarado, como por ejemplo, que el servicio de alumbrado fuese encargado a personal de acreditado celo, o que el cuadro distribuidor de la luz se hallase dentro del camarín o cabina a cargo del operador del aparato del cinematógrafo y quien debía tener el doble carácter de encargado del servicio de alumbrado y de manipulador del aparato de proyecciones (Sánchez García, 1997: 256).

El cinematógrafo en Galicia apareció a finales del s. XIX, inicialmente en A Coruña y Vigo y posteriormente en Santiago. El cinematógrafo se encontraba dentro de las nuevas formas de ocio innovadoras. El cine, aunque apoyado por la prensa, no atraía a la clase alta compostelana, que prefería la dignidad y tradición del teatro; su público estaba formado por las clases medias, profesiones liberales y, en ocasiones, la base social, que era atraída por medio de la reducción de los precios en las entradas. Esto reafirma que la sociedad

¹⁴⁶ Para ampliar información véase el legajo 8 “Expediente referente a espectáculos públicos. Salón Apolo y Cine, en el pabellón del “Recreo” de la Herradura. (1902-1916)” y legajo 9 “Pabellones cinematográficos. 1906-1919” conservados en la caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)” con signatura A.M. 2515 en el AHUSC; también los trabajos de Folgar de la Calle de 1984 y 1996.

¹⁴⁷ *El Eco de Santiago*, 19 de diciembre de 1912.

¹⁴⁸ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 10, folio sin numerar.

compostelana de esa época estaba muy poco modernizada y, sobre todo era una sociedad estratificada en la que era difícil pasar de un peldaño a otro, y esto se reflejaba en la elección de los tipos de ocio por parte de cada grupo social (Cabo Villaverde, 1992: 12). A estas nuevas actividades en el Teatro Principal no solían asistir, en sus inicios, las clases altas de la sociedad compostelana pero fueron animándose poco a poco. Como ejemplo, el siguiente comentario en la prensa: “cada día se ve más favorecido este espectáculo desfilando por dicho coliseo personas que muy excepcionales veces frecuentaron estas reuniones siendo muy agradables las impresiones que se reciben diariamente”¹⁴⁹.

Tomaremos las palabras de Julio C. Arce (1997: 273-274) para situarnos en el contexto de las relaciones de los cines y los teatros:

El cine irrumpió en España a finales del siglo pasado y de ser un espectáculo minoritario se convirtió rápidamente en un fenómeno de masas. Al comienzo fue acogido en pequeñas salas de exhibición, luego en barracones de feria y en pabellones instalados en parques o alamedas. La primera relación con el teatro - dejando de lado las consideraciones acerca de la influencia del arte teatral en el cinematográfico- se establece por cuestiones de competencia y captación de público. Los teatros, ante la curiosidad y atracción que el nuevo espectáculo causaba y por miedo a perder su público, instalaron aparatos de proyección como complemento a las funciones teatrales diarias. Durante algún tiempo las obras teatrales y el cine compartieron escenario y se repartieron las horas de la función. [...] Algunos mantuvieron periódicamente la programación de películas alternándolas con las obras teatrales. Otros, una vez superado el miedo de los empresarios y la expectación de los aficionados, desecharon el cinematógrafo a la vez que se iban creando salas exclusivamente para el cine [...].

Como acabamos de mencionar, en un principio las salas no eran fijas, sino que los empresarios iban de ciudad en ciudad mostrando sus películas; en la prensa de 1904 encontramos una referencia sobre esto:

Dicen de Vigo:

“Ayer fue la última exhibición del Cinematógrafo, que funcionaba en la calle de Policarpo Sanz desde el mes de Octubre último.

Uno de estos días marchará su propietario D. Matías Sánchez a Santiago para dar varias sesiones en el teatro.

Va contratado por una persona de aquella población.”¹⁵⁰

Ourense y Santiago fueron, por este orden, en 1898 y 1900, las dos últimas ciudades gallegas que recibieron el cinematógrafo; en Santiago habían tenido lugar fallidos intentos de introducción en 1896 y 1898. En los primeros veinte años de exhibición cinematográfica en Galicia fueron Vigo y A Coruña las ciudades más sobresalientes (Folgar de la Calle, 1996: 90-91).

Ya en el s. XIX tenemos constancia en el Teatro Principal de las actividades que eran precedentes directos del cine, que eran los estereoscopios. El siguiente cartel publicitario es de

¹⁴⁹ *El Eco de Santiago*, 23 de octubre de 1909.

¹⁵⁰ *El Eco de Santiago*, 25 de febrero de 1904.

un “concierto-espectáculo” que tuvo lugar el 17 de diciembre de 1868 (Cabo Villaverde, 1992: 32):



Anuncio de concierto-espectáculo en el Teatro Principal

El concierto anunciado en este cartel tuvo lugar el 13 de diciembre de 1868¹⁵¹ y fue un concierto-espectáculo en el que se abrió el evento con una sinfonía interpretada por la orquesta, un concierto, un espectáculo de ventriloquía con Felipe Bernet, y la presentación del gran poliscopio universal a manos del químico y óptico londinense William Walter. El concierto¹⁵² fue interpretado por J. B. Maggiccoco (flautista), F. Tassara (violinista) y C. Nicora (guitarrista), y el programa se compuso por:

- la *Gran fantasía* de violín en Re M de Alard
- *Gran concierto* sobre motivos de la ópera *La Sonámbula*, para flauta
- Variaciones de violín sobre *El carnaval de Venecia* de Ernst.

Este espectáculo se repetiría el día 17 de diciembre pero variando las obras interpretadas en el concierto¹⁵³:

- Misesere en la ópera *Il Trovatore*, de Verdi.
- *Recuerdos de América*, variaciones burlescas, ejecutadas en el violín por el Sr. Tassara.
- Gran fantasía para flauta, sobre motivos de la ópera *La Traviata*, compuesta y ejecutada por el Sr. Maggiccoco.

Y de nuevo se interpretó el día 27 con este programa musical¹⁵⁴:

- Variaciones brillantes y burlescas de violín, sobre *El Carnaval de Venecia*
- Pieza de concierto en Mi mayor para flauta, Bønen

En noviembre de 1894 se anuncia en la prensa la exhibición de un estereopticon que fue amenizada por el Sexteto Curros¹⁵⁵, se auguraba gran asistencia para “presenciar el

¹⁵¹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1840-1928)”, legajo 1, folio sin numerar (cartel).

¹⁵² Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1840-1928)”, legajo 1, folio sin numerar (cartel).

¹⁵³ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1840-1928)”, legajo 1, folio sin numerar (cartel).

¹⁵⁴ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1840-1928)”, legajo 1, folio sin numerar (cartel).

¹⁵⁵ *Gaceta de Galicia*, 10 de noviembre de 1894.

espectáculo por ser de gran novedad y poder por medio de este gran aparato ver todo lo que existe de más notable y hermoso en ambos mundos, en tamaños y coloridos al natural, teniendo algunos pasajes, transformaciones y movimientos tan sorprendentes que admiran, entretienen e ilustran”¹⁵⁶.

En Santiago se instaló en 1900 un cinematógrafo en la Rúa do Vilar nº 26, que se trasladaría en 1901 al nº 52; en 1906 se pidió permiso al Ayuntamiento para la instalación de un barracón destinado a contener este cinematógrafo (además de otras variedades) en el solar que existía entre San Clemente y la calle del Pombal. Eran frecuentes las instalaciones de cinematógrafos en La Herradura con carácter provisional, que sólo se establecían durante las fiestas del Apóstol. En 1904 el Salón Apolo fue el primer cinematógrafo fijo en Santiago, seguido por el Cine Fraga en 1909, que ya anteriormente tenía un pabellón en La Herradura (Bermúdez de la Puente, 1986: 90). Veamos a continuación el formato de actividades que tenían lugar en el local del cinematógrafo instalado por Fraga en la Herradura en agosto de 1909:

Cine Fraga

Ayer fue un buen día para el empresario del cinematógrafo y varietes establecido en el paseo de la Herradura.

En todas las secciones, desde las siete y media de la tarde, tuvo llenos y en todas ellas el público, que era en verdad distinguido, aplaudió de muy buen grado los números que formaban el programa.

Se estrenó un cuadrilo dramático, escrito por nuestro querido compañero en la prensa D. Antonio Fernández Tafall, titulado “Po la Patria” y sin duda fue esto causa suficiente poderosa a congregar tantos espectadores en el Cine Fraga.

El trabajo del Sr. Fernández Tafall, que interpretaron muy bien las Srtas. que forman el trío “Lucerito”, es de oportunidad y está escrito con soltura. [...]

Los hermanos Nebot y las cintas cinematográficas también merecieron los aplausos del público.¹⁵⁷

Una vez desaparecidos los barracones, en las décadas de los años 10 y 20, en Galicia existieron numerosas salas similares a las dos compostelanas, como eran el Teatro Linares Rivas en A Coruña, el Royalty en Vigo o el Renacimiento en Ferrol.



Isaac Fraga

(Cabo Villaverde, X. L., Coira Nieto, J. A. y Pena Pérez, J. (coords.), 2001: 291)

¹⁵⁶ *El Eco de Santiago*, 10 de noviembre de 1894.

¹⁵⁷ *El Eco de Santiago*, 28 de agosto de 1909.

Isaac Fraga se estableció en Santiago de Compostela en el verano de 1909 a raíz de la celebración en esta ciudad de la exposición gallega, en que prometía ser una plataforma para “demostrar el grado de adelantamiento de su industria, de su comercio y las artes” (Madrid Álvarez, 1997: 100). Comenzó instalando su cinematógrafo en la carballeira de Santa Susana, para el que solicitó el permiso de construcción en julio de 1909 (Cabo Villaverde, 1992: 55), con una capacidad de 50 personas solamente. Con los beneficios obtenidos aquí alquiló distintos locales de ocio de la ciudad, el Teatro Principal y el Salón Apolo. Sobre el traslado de dicho cinematógrafo al Teatro Principal recogía la prensa local lo siguiente en octubre de 1909:

Cine Fraga [...]
Anúncianse debuts de notables artistas para el Teatro principal a cuyo local se trasladará el martes este Cinematógrafo.
Auguramos buen negocio a la Empresa que no escatima sacrificio, y nos proporciona un espectáculo muy culto y distraído.¹⁵⁸

La gran expansión de su negocio, y la consolidación de éste, llegaron con la adquisición de la película *Quo vadis?* de E. Guazzoni, que fue estrenada en el Teatro Principal el 2 de octubre de 1913 con doble sesión: primer pase a las 19.30h y segundo a las 22h¹⁵⁹. El Sr. Fraga tuvo problemas legales con la exclusividad de la proyección sobre esta película. En la proyección en Mondoñedo había tenido lugar un incidente que impidió que se presentase al público nada más que un día; cuando tuvo lugar la primera proyección en Santiago, se presentó en el teatro Isaac Fraga junto con el notario Sr. Verdía para levantar acta de dicha función, debido a que tenía la referida exclusividad y pretendía reclamar una indemnización a los que “sin su permiso se dedican a recorrer los pueblos dando a conocer el tan llevado y traído asunto del Quo Vadis?”¹⁶⁰.

No fue el único problema que tuvo Fraga con sus proyecciones. En 1912 se presentó una queja por varias personalidades ante la Alcaldía de Santiago por la proyección de “una película representativa del aleroso asesinato del ilustre expresidente del Consejo de Ministros, Excmo. Sr. D. José Canalejas Méndez”¹⁶¹ y en carta del 19 de noviembre el Alcalde informaba al empresario del Cine Fraga de dicha situación rogándole que “se digne dejar de exhibir esta película, cuyo asunto merece sobra conmiseración para que pueda verse entremezclado con las películas propias de un cine de ilustración para el público”¹⁶².

En los primeros locales de exhibición cinematográfica se combinaban distintos tipos de espectáculos junto con las proyecciones como compañías de varietés, reproducción en barro de personas, saltos de la muerte¹⁶³. Con la presencia del cinematógrafo se produjo una simbiosis entre espectáculos bastante heterogéneos, apareciendo así sesiones que combinaban

¹⁵⁸ *El Eco de Santiago*, 9 de octubre de 1909.

¹⁵⁹ *El Eco de Santiago*, 2 de octubre de 1913.

¹⁶⁰ *El Eco de Santiago*, 6 de noviembre de 1913.

¹⁶¹ Se trataba del cortometraje *Asesinato y entierro de don José Canalejas* dirigido por Enrique Blanco y Adelardo Fernández Arias de 1912 en el que se reconstruía el atentado en el que murió José Canalejas y la grabación del entierro de dicho mandatario.

¹⁶² Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1840-1928)”, legajo 9, folio sin numerar.

¹⁶³ *El Eco de Santiago*, 7 de febrero de 1909.

cortometrajes con espectáculos gimnásticos, bailes o funciones representadas con o sin participación musical (Sobrino, 1997: 216).

Cuando a principios del siglo XX irrumpía el cinematógrafo, se pensaba que sería un simple divertimento de feria pero pronto representaría un serio contrincante para la zarzuela, que era el género que imperaba en la época; en sus inicios ambas actividades compartían escenario, y las primeras proyecciones seguían o se intercalaban entre las representaciones teatrales (González Lapuente, 2012: 441). A continuación reproducimos un típico anuncio de 1910 de las distintas actividades que programaba el Sr. Fraga:

Cine Fraga

Las funciones celebradas anoche correspondieron a nuestros augurios, sobre todo la de las siete y media fue un éxito completo, viéndose entre tan numeroso público muchas y distinguidas familias.

Para Martínez, la simpática cantatriz fue justamente ovacionada; su bien timbrada voz, su elegancia, su presentación fina y su esmerada cultura, constituyen una de las atracciones más hermosas que desfilaron por nuestro coliseo.

El “Trío Castilla” fue también muy aplaudido, logrando agradar el manipulador Caballero Rodaw Lass.

La película de “Don Juan Tenorio” aunque incompleta de detalles gustó por el lujo de su impresión.

Mañana harán su debut los muy aplaudidos artistas Mariani y Cheret. Felicitamos a la empresa por tan buena adquisición, cuentan estos artistas con grandes simpatías que unidas a los nuevos trabajos que traen podemos asegurar que desfilará por el Teatro todo Santiago para aplaudirles.

Con tan excelente programa no dudamos que las funciones de mañana se vean concurridísimas.¹⁶⁴

Al terminar la temporada de verano de 1909, a mediados de octubre, fue cuando Fraga se trasladó al Teatro Principal y lo adaptó para ser una sala cinematográfica. El primer pase en el nuevo emplazamiento tuvo lugar el 14 de octubre de 1909 y desde la prensa le auguraban buen negocio a la empresa que “no escatima sacrificio, y nos proporciona un espectáculo muy culto y distraído”¹⁶⁵. Por aquella época se anunciaba como Gran Cine Fraga y se indicaba la proyección de las cintas compradas en la casa francesa Pathé¹⁶⁶. Esto fue tras la aceptación de la clase burguesa del nuevo tipo de espectáculo. Como ya comentamos, se marcaron las distancias entre los dos segmentos que básicamente asistían al cine: la clase popular, que no tenía prejuicios en acudir al pabellón de la Alameda, y la clase burguesa, que era reacia a mezclarse con el ruidoso pueblo en los sencillos barracones. El cine comenzó a ocupar un lugar específico entre los espectáculos de la época; si primero trató de luchar con el teatro y las variedades por compartir con ellos las salas, lo cual solía suceder en todas las ciudades alrededor de 1910, a finales de los años diez se iniciaría en muchos países la construcción de las grandes salas de cine que, en gran parte, seguían los dictados arquitectónicos de los teatros tanto en sus elementos externos como internos y que iban a marcar una tradición durante varias décadas (Hueso, 1993:41).

¹⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 28 de febrero de 1910.

¹⁶⁵ *El Eco de Santiago*, 9 de octubre de 1909.

¹⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 19 de febrero de 1910.

Veamos a continuación un ejemplo del anuncio del inicio de la temporada cinematográfica en el Teatro Principal:

En el Teatro.

Ayer se inauguró la temporada de Cinematógrafo en el Teatro, temporada que durará todo el año pues por todo él lo tienen contratado si como es de esperar el público responde a los sacrificios que viene haciendo la empresa para exhibir los mejores y más modernos números que actúan en esta clase de centros de distracción.

Además de variadas y chistosísimas cintas cinematográficas hicieron su presentación con fantástica *mise en escene* el transformista Ernesto Foliers y los excéntricos Prezmann's. [...] ¹⁶⁷



Anuncio en *El Eco de Santiago*, 18 de octubre de 1909

El Teatro siguió siendo “el centro de reunión de lo selecto de Santiago” aun después de la incorporación del cinematógrafo, aunque se incorporaron nuevos asistentes a su público con “personas que muy excepcionales veces frecuentaron estas reuniones siendo muy agradables las impresiones que se reciben diariamente”¹⁶⁸. Comenzaron en esta época los espectáculos más “ligeros” en el Teatro Principal con carteles del siguiente tipo:



Anuncio en *El Eco de Santiago*, 12 de noviembre de 1909

¹⁶⁷ *El Eco de Santiago*, 15 de octubre de 1909.

¹⁶⁸ *El Eco de Santiago*, 23 de octubre de 1909.

En este espectáculo variado, en noviembre de 1909, se incluía la interpretación de *Cavalleria rusticana*, malabares y sombras realizados por los hermanos Carlos y Amelia y, por supuesto, las películas¹⁶⁹. Vemos que en las funciones se entremezclaban varios tipos de actividades lúdicas y artísticas. Por poner otro ejemplo, en los meses de febrero y marzo de 1910 las funciones en el Teatro Principal incluyeron artistas tan variados como los números musicales en los que participó una “cantatriz”¹⁷⁰, se exhibieron películas de la casa Pathé¹⁷¹ e incluso alguna cupletista como Purita Martini¹⁷³.

A partir de octubre de 1910 Fraga abandona el Teatro Principal y traslada su sede al cercano Salón Apolo. El Teatro Principal acogió siempre, por su mayor capacidad y empaque, los mejores y más caros espectáculos. Las grandes películas de los primeros años de la década de 1910, como *Los últimos días de Pompeya* o *Quo Vadis?*, se exhibieron aquí. Volvió Fraga a retomar la gestión del teatro en 1914, con una reactivación de las proyecciones cinematográficas y de las funciones de variedades. En un telegrama de fecha 7 de junio de 1914¹⁷⁴ dirigido por el Gobernador de A Coruña al Alcalde de Santiago¹⁷⁵, se hace mención a las condiciones seguridad y contra incendios del Teatro Principal y, debido a que el acta remitida por esa misma alcaldía en comunicación del 3 junio de 1912 no incluía las cabinas e instalaciones cinematográficas de dicho coliseo, se consideró muy conveniente remitir certificación expedida por el arquitecto municipal.

La temporada teatral en el coliseo de la Rúa Nova del invierno de 1910 incluía cinematógrafo, compañía dramática, de zarzuela grande, de ópera, varietés y zarzuela chica. Se anunciaba que “el cinematógrafo que se instalará será el último modelo con todos los perfeccionamientos en esta clase de aparatos. Lo instalará la casa de óptica y relojería de Varela y será igual al que la misma casa instaló en el Círculo Católico de obreros recientemente”¹⁷⁶. Para comenzar esta temporada en condiciones se procedió a principios del mes de octubre a higienizarlo y pintar un nuevo decorado¹⁷⁷. Durante varios años en el Teatro Principal convivieron todo tipo de actividades, como vemos en el anuncio de la temporada teatral en octubre de 1910:

Temporada teatral.

La nueva empresa del teatro tiene ya formado el programa que desarrollará durante el invierno.

Habrà en el teatro cinematógrafo, compañía dramática, de zarzuela grande, de ópera, varietes y zarzuela chica.

El cinematógrafo que se instalará será el último modelo con todos los perfeccionamientos en esta clase de aparatos. Lo instalará la casa de óptica y

¹⁶⁹ *El Eco de Santiago*, 6 de noviembre de 1909.

¹⁷⁰ *El Eco de Santiago*, 28 de febrero de 1910.

¹⁷¹ *El Eco de Santiago*, 19 de febrero de 1910.

¹⁷² Pathé o Pathé Frères es el nombre de varias empresas francesas dedicadas a la industria del cine y discos fonográficos, fundadas y originalmente dirigidas por los hermanos Pathé de Francia. Fundada como Sociéte Pathé Frères (Compañía Hermanos Pathé) en París el 28 de septiembre de 1896 por los hermanos Charles, Émilie, Théophile y Jacques Pathé, Pathé se convirtió, durante los primeros años del siglo XX, en la productora más grande de cine en el mundo así como un importante productor de discos fonográficos.

¹⁷³ *El Eco de Santiago*, 7 de marzo de 1910.

¹⁷⁴ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1840-1928)”, legajo 3, folio sin numerar.

¹⁷⁵ Por aquellas fechas era Luis Blanco Rivero (1877-1942).

¹⁷⁶ *El Eco de Santiago*, 4 de octubre de 1910.

¹⁷⁷ *El Eco de Santiago*, 5 de octubre de 1910.

relojería de Varela y será igual al que la misma casa instaló en el Círculo Católico de obreros recientemente.

Del diez al quince del mes actual debutará en el coliseo de la Rúa Nueva la notable compañía cómico-dramática que dirige D. José Montijano y que está notablemente reforzada.¹⁷⁸

Cabo Villaverde (1992: 78) indica que, con el éxito económico obtenido en esta etapa, Fraga contrató de nuevo¹⁷⁹ a Camilo Díaz Baliño¹⁸⁰ para mejorar las decoraciones, según noticia del 22 de septiembre de 1915 de *El Eco de Santiago*. Durán (1990: 32) indica que su relación profesional con la empresa de espectáculos Fraga comienza en 1916 realizando “todo tipo de trabajos de propaganda, relacionados sobre todo con cine, teatro y variedades” pero, como acabamos de ver hace unas páginas, su primer trabajo en el Teatro Principal, según la hemeroteca, tuvo lugar en 1910. Su vínculo con esta empresa sería larga y fructífera¹⁸¹. En sus años de juventud, sobre 1907, se había presentado a una convocatoria de las que se estilaban en la época y fue elegido escenógrafo de la “troupe zarzuelera” de Vives, Lleó y Güell con la que conviviría en su tournée (Durán, 1990: 14). En 1920 instaló el taller central de escenografía de la empresa Fraga, con quien ya venía de trabajar en A Coruña desde 1916, llamado “Talleres de escenografía y propaganda”, donde se realizarían los anuncios y carteles para todos los teatros y cines de dicha empresa. Díaz y Fraga trabajarían juntos hasta 1924 (Durán, 1990: 17), año en el que la empresa entró en crisis y Díaz decidió solicitar plaza como delineante en el Ayuntamiento de A Coruña (Durán, 1990: 35).

El propio Díaz Baliño vivió en primera persona esta evolución de las actividades en el teatro, desde la zarzuela hacia el cine. Él mismo expresó que había pintado más de cincuenta decoraciones “del género chico en La Coruña, y para el resto de Galicia muchísimas, hasta que empezó a decaer el tal género y forzosamente empezaron mis paros forzosos; comprendí que el trabajo había llevado un rudo golpe con el cine” (Fandiño y López, 2018: 139).

En 1912 las sesiones de cine en el Teatro Principal eran casi diarias: “El domingo habrá grandes sesiones de cinematógrafo desde las cinco de la tarde en adelante, las cuales se verán muy concurridas por la buena sociedad de Santiago, en especial la sesión de las siete y media que es de moda”¹⁸². Se compró un nuevo aparato cinematográfico, aunque se demoró su llegada a Santiago debido a un retraso en el ferrocarril:

Ayer debido a un retraso ocurrido en el ferrocarril no ha podido estrenarse el hermoso aparato cinematográfico que la empresa del coliseo de la Rúa Nueva ha adquirido.

La empresa, con la amabilidad y galantería que lleva por norma en todos sus actos nos ha invitado a ver el admirable aparato, y en verdad decimos; que aún el público más exigente y aquel que haya asistido a las sesiones de los cines de

¹⁷⁸ *El Eco de Santiago*, 4 de octubre de 1910.

¹⁷⁹ Recordemos que ya había trabajado en las decoraciones del Teatro Principal en 1910.

¹⁸⁰ Camilo Díaz Baliño según *La Voz de Galicia* del 15 de febrero de 1911 había hecho los decorados para el primer cuadro de la zarzuela *La corte del Faraón*, que se representaría en el Teatro de Compostela, cuyo boceto se exhibía en el escaparate de la papelería Ferrer. Cotejado con la *Gaceta de Galicia* del 16 de febrero de 1911, esta obra se puso en escena en el Salón Apolo y no en el Teatro Principal.

¹⁸¹ De hecho, el hijo de Camilo Díaz se llamaría Isaac como Isaac Fraga quien además fue su padrino (Fandiño y López, 2018: 109). Hablamos del conocido fundador de cerámicas de Sargadelos, Isaac Díaz Pardo.

¹⁸² *El Eco de Santiago*, 19 de enero de 1912.

Madrid y París donde actúan aparatos tan admirablemente contruidos, no tendrá que echar de menos ni el más insignificante detalle; pues la renombrada casa Pathé Freres de París hizo un derroche de ciencia y lujo al construir el aparato de 1912.

Mañana, pues, tendrá ocasión el público santiagués, de admirar lo más hermoso y notable en esta clase de aparatos lo mismo que 6 bonitas cintas, no exhibidas hasta hoy, en ningún cinematógrafo.

Lo bueno no se anuncia.¹⁸³

Tras las mejoras de 1915 el coliseo volvió a ser el edificio social de la ciudad, con acondicionamientos como la construcción de la nueva escalera general, el ambigú que pasó a ser usado para el rebobinado de las películas y almacén de material o la instalación del alumbrado eléctrico que alteró la decoración del frente de los palcos.

La empresa de Fraga siguió su expansión por toda Galicia y España a lo largo de las siguientes décadas, adoptando el nombre de Empresa Fraga de Espectáculos (EFEGA), como podemos ver en el siguiente cartel en el que se aprecia la colaboración del mencionado escenógrafo y cartelista Camilo Díaz Baliño:



Cartel empresa Fraga

(Cabo Villaverde, X. L., Coira Nieto, J. A. y Pena Pérez, J. (coords.), 2001: 295)

Hacia finales de la década de 1920 la empresa de Isaac Fraga también adquirió el teatro de Tui para destinarlo a proyecciones cinematográficas, pero con un compromiso contractual de “realizar al año un determinado número de representaciones teatrales, al tiempo que también se pactaba la permanente reserva de una platea para los concejales del Ayuntamiento” (Fernández Corto y Silva Suárez, 1990: 57).

¹⁸³ *El Eco de Santiago*, 6 de febrero de 1912.

En una época parecía que el Sr. Fraga poseía el monopolio de los espectáculos en Santiago de Compostela, pero esto no fue visto como algo negativo:

Salón Apolo y Teatro Principal.

Los que decían que el Sr. Fraga iba a aprovecharse del hecho de haber monopolizado los espectáculos de Santiago se han equivocado por completo. A pesar de las predicciones de algunos eternos descontentos, el simpático empresario –aparte de lucrarse en lo que es justo, cosa que nadie podía censurar– se desvive por complacer al público y nadie podrá decir, de hoy en adelante, que los espectáculos son muy caros y que aquí no se ven artistas ni compañías. “Les Ransinis”, que continúan actuando con general aplauso en el Salón Apolo, han sido la primera prueba de lo que veníamos diciendo. Nadie podrá discutir el enorme éxito obtenido por ambos duetistas en el Teatro Principal. Nadie podrá sostener, tampoco, que fueron caros los precios de las localidades. El público, llenando el Teatro por completo, demostró su agrado al Sr. Fraga.

Hoy debuta Amelia Grossi, la genial canzonetista italiana, en el Salón Apolo, donde actuará en unión de “Les Ransinis” (cada uno con su número, claro está). Veremos qué dicen, cuando vean a la simpática artista, los descontentos de siempre.

No satisfecho con esto, el Sr. Fraga ha contratado a Mr. Leonard con su excelente colección de perros amaestrado, los cuales realizan difíciles ejercicios, entre ellos el “carroussel”, que ha de agradar sobremanera. Y el sábado debutará la distinguida equilibrista Anna Livier, que es, según referencias, de lo mejor en su clase.

¿Puede pedirse algo más? Pues al tiempo, que todo ha de haber y no está lejana la fecha en que aparecerán grandes atracciones aún no conocidas por el público de Galicia.¹⁸⁴

Otros Teatros Principales acogieron sesiones de cine, como fue el caso del de Pontevedra, con la creación de nuevos cines y del declive del teatro, estos se convirtieron en cines económicos “con sesiones continuas de sábado por la tarde para público infantil primero, y después, por bandazos del destino y por intereses económicos, pasó a ser sala *especial*” (Iglesias Pereira, 1990: 53).

El análisis de la implantación del cine en el Teatro Principal de Santiago es importante tanto desde el punto de vista de las programaciones como del punto de vista musical. La importancia de conocer la periodicidad de las proyecciones nos permite saber en qué momentos se intercalaban las otras actividades como óperas, conciertos o zarzuelas que, en la última época, serían cada vez más escasas en el coliseo compostelano por el auge de la afición al cinematógrafo. En el apartado musical tendría una vital importancia la aportación de los personajes compostelanos a las películas mudas de los primeros años, destacando entre ellos Ángel Brage, que fue el alma mater de los inicios de la sonorización en directo de las películas mudas del Teatro Principal de Santiago, tanto al piano él solo como al frente de una pequeña agrupación de músicos, y por esto le dedicamos un apartado en la presente investigación¹⁸⁵.

¹⁸⁴ *El Eco de Santiago*, 26 de noviembre de 1914.

¹⁸⁵ La primera proyección de cine sonoro en Galicia fue gracias a Fraga en Vigo, en el Tamberlick, el 14 de marzo de 1930 con *El loco cantor de Lloyd Bacon* (García Fernández, 1985: 107). Fue esta misma película la que trajo el mismo empresario al Teatro Principal de Santiago casi un mes después, el sábado 12 de abril (*El Pueblo Gallego*, 12 de abril de 1930).

3.7. ESCENÓGRAFOS

Haremos un paréntesis en este apartado para hablar someramente de los decorados y decoradores del Teatro Principal. En los teatros de esta época lo más habitual era que el mismo pintor-escenógrafo al que se había encargado la realización del juego de telones para el escenario fuese el encargado de la decoración de la sala y de los espacios accesorios (Sánchez García, 1997: 165). Ana María Arias de Cossío (1997: 183) define la escenografía como “todo el conjunto de elementos ya sea de índole artística o técnica que en el escenario teatral concurren para dar fondo plástico a un texto dramático ya sea hablado o cantado. En este sentido en el que el concepto de escenografía se asimila al de puesta en escena”. Se incluye dentro de los escenógrafos tanto los artistas encargados de la decoración del edificio como los que realizaban los decorados de las obras teatrales.

En cuanto a los decorados, la situación en España en esta época se correspondía con la del resto de Europa. Se movía entre dos líneas: una de lujo de ambientes burgueses, que seguía el gusto del público que llenaba este tipo de teatros, y otra dentro de la línea naturalista (Cortés Ibáñez, 1999: 84). En el caso de Madrid los escenógrafos del Teatro Real eran principalmente de formación francesa e italiana, sin llegar a gozar de gran prestigio ni de la crítica ni de los gestores que le prestasen mayor apoyo, lo que, según Ana M^a Arias (2001: 283), es extrapolable al resto de ciudades; y basa la situación, entre otros pilares, en que la escenografía operística compartió penuria y desatención con la realizada para el resto de los espectáculos teatrales. En términos generales, los teatros solían contar con dos tipos de decorados para las producciones: las genéricas, que podían valer para casi todos los ambientes (un castillo, una iglesia...), y las que correspondían a obras concretas, realizadas expresamente para algún caso en particular (Temes, 2014: 130).

Eran habituales los comentarios en prensa acerca de la calidad de los decorados, que normalmente traían las propias compañías que venían a actuar al teatro. En 1879, por poner un par de ejemplos, en la representación de la zarzuela *Sueños de oro* se comentó “llama la atención y muy particularmente en *Sueños de Oro* es el atrezzo y decorado”¹⁸⁶, o en 1897 para la representación de *Las Bravías*, *El gaitero* y *La banda de trompetas* “se estrenaron dos preciosas decoraciones en las cuales el pintor entendió perfectamente los efectos de luz de sus baterías para conseguir que la velada resultase de gran efecto”¹⁸⁷. En ocasiones se hace referencia a que las compañías traían algún “decorado que la había hecho tan popular en Madrid cuando se había estrenado”¹⁸⁸ o a decorados especiales, más exuberantes o de mayor formato para representar algunas obras mayores o estrenos.

Con la llegada de la luz eléctrica se modificó la pintura escenográfica. Hasta ese momento los pintores debían cargar el color para crear claroscuros, mientras que después pasaron a adoptar tonalidades más suaves y luminosas (Nieva, 2003: 147).

La primera referencia que se tiene del responsable de las decoraciones fue en 1841, recién inaugurado el Teatro, y en ella se alababa el trabajo de Ángel Palmerani. Entre los nombres

¹⁸⁶ *Gaceta de Galicia*, 23 de abril de 1879.

¹⁸⁷ *Gaceta de Galicia*, 15 de julio de 1897.

¹⁸⁸ *El Eco de Santiago*, 9 de noviembre de 1898.

propios de los escenógrafos que trabajaron en el teatro encontramos a Antonio Bielsa¹⁸⁹, el Sr. Saby¹⁹⁰, Camilo Díaz¹⁹¹, Sr. Reyes¹⁹², Eugenio Villar¹⁹³; o de las principales empresas que se dedicaban a construir decorados, como la de Barcelona de “B. Madalena”¹⁹⁴, Gayo y Ripoll¹⁹⁵, José del Barco¹⁹⁶, José Martínez Garí¹⁹⁷, o reputados pintores escenógrafos internacionales como Achille Spezzaferrie, Bertlmi Pressi. Antonio Bazzani, Leonida Liverani¹⁹⁸, Eusebio Lucini¹⁹⁹ o Arturo D’Almonte²⁰⁰ -que era uno de los escenógrafos más reputados internacionalmente en aquella época-.

D’Almonte ya había sido bien recibido en el Teatro Principal en 1890, cuando había realizado dos decoraciones para *Marina* de E. Arrieta²⁰¹. En mayo de 1897, ocasión en la que, a raíz de las escenografías de D’Almonte para la representación del día 23, en la que se representaron *La czarina*, *El padrino del nene* y *Carmela*, el crítico Borghi le felicitó por la decoración que representa el exterior del circo taurino madrileño y el patio de los caballos, pero dejando patente que “si el escenario de nuestro Teatro tuviese más fondo, creo que aquella decoración no se echaría tanto encima, aunque sí pueden admirarse sus primorosos detalles”²⁰². A los pocos meses, en julio de 1897, la compañía del Sr. Ortiz visitó el coliseo compostelano con escenografías de este mismo autor. El Sr. D’Almonte también realizó más trabajos a lo ancho de la geografía gallega, fue el encargado de pintar el decorado para el Teatro Apolo en su inauguración en 1902²⁰³, y también había trabajado en el Teatro Cervantes de Vigo por un contrato de 14.000 pesetas y para lo que el artista se desplazaría desde Lisboa, que era su lugar de residencia habitual, para comenzar los trabajos en octubre²⁰⁴.

Consta en un documento de fecha 6 de enero de 1867²⁰⁵, conservado en el Archivo de Galicia, en el fondo procedente del legado de la Sociedad Económica de Amigos del País, la solicitud de Baldomero Almejun²⁰⁶ para que se le cediese el salón de la Sociedad Económica para pintar las decoraciones y demás objetos del Teatro Principal.

¹⁸⁹ *Gaceta de Galicia*, 16 de enero de 1880.

¹⁹⁰ *Gaceta de Galicia*, 8 de mayo de 1894.

¹⁹¹ *El Eco de Santiago*, 11 de octubre de 1910.

¹⁹² *El Diario de Santiago*, 9 de febrero de 1876.

¹⁹³ *El Eco de Santiago*, 23 de mayo de 1900.

¹⁹⁴ *El Eco de Santiago*, 29 de diciembre de 1913.

¹⁹⁵ *El Eco de Santiago*, 3 de marzo de 1914.

¹⁹⁶ *Gaceta de Galicia*, 18 de julio de 1894.

¹⁹⁷ *El Eco de Santiago*, 18 de noviembre de 1905.

¹⁹⁸ *El Eco de Santiago*, 26 de abril de 1910.

¹⁹⁹ Referencia a Eusebio Lucini Biderman (1814-1881), procedente de una familia de pintores escenógrafos italianos. Se formó junto a su padre en Barcelona y, tras una estancia en Italia, también en Madrid. Trabajó en los Teatros de la Cruz y del Circo pero tras la muerte de su padre, regresó al Liceo de Barcelona. En 1850 se inauguraba el Teatro Real de Madrid con decoraciones de Eusebio Lucini, Aranda y Philastre, los escenógrafos más reconocidos de la época. Los siete años en el Real aumentaron su prestigio y sería reclamado para la construcción de gran parte de los teatros de provincias de entonces, como el Principal de Burgos o el de A Coruña (Barro Rey, 2013: 170).

²⁰⁰ *Gaceta de Galicia*, 8 de febrero de 1890.

²⁰¹ *Gaceta de Galicia*, 8 de febrero de 1890.

²⁰² *El Eco de Santiago*, 25 de mayo de 1897.

²⁰³ *El Eco de Santiago*, 1 de septiembre de 1902.

²⁰⁴ *El Eco de Santiago*, 24 de agosto de 1899.

²⁰⁵ Signatura ES.GA.15078.AG/2.2.3.2.2.2./5.

²⁰⁶ Posiblemente se trate del escenógrafo referenciado por Sánchez García (1993: 175) como Armenjul que había trabajado en el Teatro Principal de A Coruña antes del incendio.

En todas las épocas encontramos quejas acerca de las malas condiciones de las decoraciones, no por poca calidad sino por lo poco cuidadas que se encontraban:

[...] Quizás y sentiríamos que así fuese en alguna otra representación tengamos que poner peros a la labor de los artistas; quizás, y sin quizás, su trabajo de anoche hubiese lucido más si en lugar de aquellos pingajos que un tiempo fueron decoraciones, se hubiese vestido la escena como el arte manda y el libreto dispone; pero estas deficiencias no son imputables a los artistas y fueron éstos los que ayer han oído repetidas veces el aplauso público y más de una verdadera ovaciones.²⁰⁷

Sobre el tema de las decoraciones es digno de comentar como anécdota el caso del que se hizo eco la prensa compostelana: la aparición de un escenario giratorio movido por electricidad en 1896 en el Teatro Real de Munich, creado por su ingeniero mecánico -Karl Lautenschlager- y que permitía realizar más ágil y rápidamente el intercambio entre escenarios. Su descripción exacta era:

Una plataforma giratoria, de 16 metros de diámetro, se pone encima del tablado del escenario, alzándose éste ligeramente, y con una abertura en el proscenio de unos 10 metros, se ve casi un cuarto del círculo desde el auditorio.

La plataforma gira por la transmisión eléctrica, marchando sobre rodillos que corren en una vía circular. Por este medio se puede colocar toda la escena de la parte del escenario que queda en frente al público, poniéndose al mismo tiempo otra enteramente distinta de los otros lados de la plataforma, que se hacen girar uno después de otro, según sigue la acción de la pieza, sin las largas tardanzas que tanto fastidian a nuestro impaciente público.²⁰⁸

²⁰⁷ *El Eco de Santiago*, 9 de enero de 1914.

²⁰⁸ *El Eco de Santiago*, 28 de octubre de 1896.

4. Contexto musical compostelano

Emilio Casares (1995a: 20-21) afirma que España en el siglo XIX, momento en el que mayormente se desarrolla esta investigación, experimentó un proceso de regresión y degradación musical que derivó de una serie de sucesos previos a 1850: desmoronamiento de las capillas por la desamortización de Mendizábal (que en Santiago aún tuvo mayor impacto), y otras que le siguieron; inhibición del poder político ante los asuntos musicales; abandono de la música por parte de las universidades, quedando con esto fuera del nivel de las ciencias y artes, apareciendo los conservatorios como centros especiales para esta materia.

En Santiago de Compostela, el desarrollo económico y cultural durante la segunda mitad del siglo XIX influyó en el cambio de algunos aspectos del perfil de los músicos compostelanos y sus ámbitos laborales, en relación a épocas pasadas. El creciente consumo de música en la ciudad se vio reflejado en la proliferación de sociedades recreativas con carácter musical, o que incluían música en sus actividades; el aumento de instituciones de enseñanza musical -ya no únicamente los centros religiosos-; el incremento de sociedades corales; la aparición de teatros y cafés, o las tiendas de instrumentos musicales. Todo esto amplió las posibilidades laborales de los músicos compostelanos.

Los protagonistas de esta actividad musical en torno al Teatro Principal, los cafés y los salones y/o casas particulares, eran músicos -sobre todo locales-. Se podrían distinguir varias generaciones en el período de tiempo que hemos estudiado: una primera que eran los nacidos a principios del s. XIX y que estaban vinculados estrechamente a la Catedral, y una segunda que estaba formada por los alumnos de esta primera generación. La retirada de la Iglesia y de la nobleza como principales promotores de la música se vio compensada con la aparición de nuevas oportunidades laborales, como los locales de baile o los cafés ligados a la nueva cultura del ocio, así como la industria teatral entorno a la zarzuela (Carreras, 2018: 81).

En palabras de José López-Calo (2014: 40), las viejas escuelas catedralicias, que durante siglos habían enseñado a generaciones de músicos desde las nociones básicas del solfeo hasta la técnica compositiva, ya no funcionaban como antes y, poco tiempo después, las desamortizaciones acabarían con lo que quedaba de ellas. Los antecedentes de esta situación los encontramos en el Concordato de 1851 y en las Cortes de Cádiz; lo adelantaba el Real Decreto del 1 de diciembre de 1810²⁰⁹ (López Calo, 2012: 572):

Han acordado las Cortes que se suspenda desde ahora el nombramiento de prebendas, raciones, beneficios y otras piezas eclesiásticas, de cualquier clase que sean, en la península y dominios de ultramar; exceptuando las prebendas de oficio,

²⁰⁹ Sobre suspensión de prebendas y algunas otras piezas eclesiásticas para atender con sus rentas a las urgencias del estado.

o que tengan anexa cura de almas [...] Así mismo, mandan las Cortes que se pongan en tesorería las rentas de las prebendas, beneficios y piezas cuyo nombramiento se suspende.

Sumada esta disposición a la desaparición del Voto de Santiago (Rey Castelao, 1985), fueron el preludio de las nuevas medidas tomadas por el Trienio Liberal y las posteriores desamortizaciones (las de Mendizábal de 1835 y la de Madoz de 1855) que dinamitó la estructura laboral de las capillas de música. A raíz de todo lo que acabamos de describir, quedaron los componentes de estas capillas en precario y obligaron a que trasvasasen sus labores a los nuevos espacios de recreo de la sociedad civil, que se habían visto favorecidas por la Real Orden del 28 de febrero de 1839, en la que se potenciaban la creación de ateneos, liceos, círculos, sociedades recreativas e instituciones diversas, primeramente en Madrid y Barcelona y después en el resto del territorio español (Cortizo y Sobrino, 2001: 11). Las consecuencias de la aplicación de todas estas normas, como indica Carlos Villanueva (2018: 34), se reflejaron en los documentos catedralicios, como el caso de las actas capitulares.

A raíz del Concordato del Pío IX con la Corona española en 1851, que se suponía una solución a toda la problemática que acabamos de ver, los músicos “funcionarios” de la Catedral deberían estar ordenados, o en disposición de hacerlo, en fechas inmediatas a su aceptación; ejerciendo así como sacerdotes, además de las tareas en el atril. Esto supuso un descenso considerable del nivel, al desaparecer de las capillas los profesionales seculares (la mayoría en la orquesta y muchos organistas o incluso maestros de capilla), hecho que ya fue denunciado en la época, entre otros, por Eslava o Barbieri. Este requisito del sacerdocio tuvo, para la sociedad civil, el beneficio indirecto de poder acoger a muchos y grandes profesionales dados de baja en las plantillas de las catedrales, aunque fuese trabajando a tiempo parcial. Ramón Palacio fue el último maestro de capilla que gozó de la categoría de canónigo; rango que los maestros disfrutaban en Santiago desde el siglo XVI, pasando a partir de esta fecha a la simple categoría de beneficiados (López-Calo, 2016: 154). Es, por lo tanto, el momento en que, debido a esta circunstancia, la música civil pasa a ser el principal motor de la actividad musical española (Casares Rodicio, 1995a: 54).

A causa de esta reducción en las plantillas musicales catedralicias, se terminó externalizando el servicio y contratando temporalmente a muchos músicos despedidos para las fiestas mayores, invirtiéndose así la habitual dinámica musical entre ciudad y Catedral, especialmente en las ciudades de provincias, donde la Catedral había sido históricamente la principal e indiscutible institución musical. Los músicos de las capillas catedralicias eran los que solían intervenir en los teatros y fiestas urbanas, pero tras estos recortes se evolucionó y los músicos se organizaron en el ámbito civil con sociedades filarmónicas, orquestas o bandas municipales (Carreras, 2018: 85-87). En el caso de Santiago, el día del Apóstol era común que la Capilla invitase a músicos extra para participar en la celebración; y en 1892 se llegó a contratar a toda la orquesta Curros (Freitas, 2017: 268). Como indica Villanueva (2018: 46), la ausencia de una orquesta estable en la Catedral -que en épocas anteriores amenizaba aquellas funciones- se solventó contando con otras agrupaciones recién surgidas en la ciudad, como la orquesta de la Sociedad Económica, dirigida por Santiago Tafall.

La música eclesiástica había entrado en decadencia gradual a partir de la década de los años cuarenta, aunque, sin embargo, no se puede borrar la influencia de esta institución de la sociedad española. Cada centro religioso seguía funcionando como centro musical en retroceso, aunque tuviesen problemas con su infraestructura cada vez mayores. Esto influyó doblemente en los músicos compostelanos: por un lado en la apertura de los que trabajaban en la capilla y pasaron a la vida musical civil y, por otro, en las enseñanzas musicales, que pasaron de ser exclusivas de los centros religiosos a pertenecer también a nuevas instituciones laicas.

Los profesionales abrieron así sus conocimientos y experiencia hacia centros de enseñanza, círculos de artesanos, sociedades económicas de amigos del país, orfeones, bandas, coros o clases particulares; con lo que muchas ciudades se vieron muy favorecidas, como fue el caso de Santiago de Compostela (Cfr. García Caballero, 2008) y, en general, todas las localidades con predominio de la burguesía media-alta. Casares (1995a: 33) indica tres cualidades que definen al músico de esta época, que enlaza con la definición de Einstein de “la nueva versatilidad del artista”: su preparación intelectual, las transformaciones en la situación laboral y los cambios en su origen social. En la música, como en cualquier otro campo de la sociedad, serían claras las fronteras entre las distintas clases sociales; y, en el caso de Santiago, según Rodríguez Mayán (1999: 140), los propios músicos compostelanos constituirán el nexo que relacione estos distintos ambientes.

A principios del siglo XX debieron rondar por la ciudad rumores de la desaparición de la orquesta de la Catedral²¹⁰, ya que en 1905, en un comunicado del deán Nicolás Rodríguez dirigido al director de *El Eco de Santiago*, en respuesta a un artículo de este medio del 31 de diciembre de 1904, se niega la intención del Cabildo de suprimir la orquesta de la Capilla, y afirma que “todo esto depende de circunstancias superiores a la voluntad del excelentísimo Cabildo -que hoy como siempre- no desea otra cosa que conservar por lo menos el esplendor y majestad del culto en esta grandiosa Basílica”²¹¹. Este debate surgió, según indica López-Calo (2012: 686-687), como consecuencia de la aplicación del Motu Proprio; por lo que a partir del 1 de enero de 1905 estaba prohibido el uso de la orquesta en todas las misas cantadas sin permiso del prelado. Así que el Cabildo se planteó si procedía o no la supresión del sueldo de la orquesta, puesto que dejaban de prestar el servicio acostumbrado. Cuando Santiago Tafall tomó posesión como académico de número en la Real Academia Gallega, dio una amplia explicación de la situación de la Capilla de música de la Catedral de Santiago, entrando a rebatir un artículo publicado en la *Gaceta de Galicia* del 28 de enero de 1893:

Hace ya bastantes años publicó un periódico regional un artículo sobre la Capilla de música de la catedral de Santiago, y en él, a vuelta de muchas vulgaridades, lugares comunes y también noticias y datos verdaderos, truena el autor contra el Cabildo compostelano, hasta llegar al insulto, porque no tiene su Capilla de música a la altura que alcanzó en otras épocas. No es este lugar a propósito para refutar artículos periodísticos, que casi siempre suelen erigirse sobre un fondo de crasa importancia acerca de la materia tratada; así pues, nada diré para

²¹⁰ Aunque la orquesta catedralicia, como fija y estable, ya venía desapareciendo desde hacía cincuenta años o más, no hubo un momento puntual. Aunque el Motu proprio lo reactivó.

²¹¹ *El Eco de Santiago*, 3 de enero de 1905.

aclarar el concepto que debe formarse de la por el articulista llamada “orquesta completa” tallada en el famoso Pórtico de la Gloria; [...]

“En el siglo XVIII -dice el articulista- llegó la Capilla de música de Santiago a su mayor esplendor”, y copia en seguida la lista del personal que en 1793 constituía esta agrupación, los instrumentos de que constaba y los sueldos que percibían los músicos; todo puesto como tipo y meta a que debían llegar los esfuerzos del Cabildo en nuestros tiempos. Pues bien; salvo el número de cantores -que hoy obedece a la plantilla señalada por el Concordato para Beneficiados-músicos, y en aquella época eran nombrados por el Cabildo en mayor número, porque contaba con cuantiosas rentas para sostenerlos-, los instrumentistas son tantos en la actualidad como los que en el artículo se enumeran; únicamente han variado los sueldos que percibían, puesto que en tiempo el maestro López estaban bien dotados y hoy se hallan atenidos a una misérrima retribución, consecuencia legítima de la angustiosa situación económica porque atraviesa la fábrica de la Catedral.

La desazón y extrañeza experimentada por el autor del artículo tiene muy fácil y clara explicación: desde 1793 a 1900 han variado radicalmente la manera, los medios y los caminos del arte de la música, y para que el Cabildo compostelano tuviese una orquesta que, con relación a estos tiempos, fuese como la que dirigía D. Melchor López con relación a los suyos, tendría que poner a sueldo la Sinfónica de Arbós, lo cual ni es hacedero ni sería propio de la seriedad que la liturgia exige.

Es necesario encuadrar la crisis de las capillas de música en un marco económico y social más amplio -crecimiento de la sociedad burguesa, preindustrialismo, bajada de salarios, el ocio organizado, etc.- para poder hacernos una idea de las razones de una decadencia que no puede limitarse únicamente al proceso desamortizador, por mucho que éste tenga que ver, desde luego, tanto con el régimen laboral como ideológico.

Todos los cambios económicos y sociales dieron lugar a nuevos espacios musicales como los cafés, ateneos, liceos y teatros que están directamente relacionados con el ascenso de la burguesía y con la democratización de la cultura (Casares Rodicio, 1995a: 39-40). La música de salón, en especial en la segunda mitad del siglo XIX, tuvo una gran relevancia debido al auge de los salones como lugares para socializar y en ellos se desarrolló y difundió el repertorio de corte gallego como bien indica Montserrat Capelán (2018: 104-105).

Los miembros de la Banda Municipal compostelana fueron piezas fundamentales en la vida musical del Teatro. Aunque la Banda no tuvo una presencia regular como agrupación en el Teatro Principal -sí tocó en más ocasiones en el Circo Ecuestre donde llegó a dar 30 funciones por temporada-, sí sus miembros, que participaban en las funciones de las compañías forasteras, usando en estas ocasiones los instrumentos de la Banda e incurriendo en pluriempleo, como vemos reflejado en un documento de su director Martínez: “en caso de que alguna temporada ocurriese actuar en el teatro alguna compañía de ópera o zarzuela, los individuos de esta banda que fuesen llamados a tomar parte en ella tendrían que renunciar al llamamiento por no ser compatibles estas dos obligaciones” (Cancela, 2018: 315-316). Vemos que en el caso de los miembros de la Banda sucedía como con los de la Catedral, que se arriesgaban a sanciones compatibilizando sus labores en sus plazas oficiales en las ocasiones en las que asistían a reforzar las actividades en el Teatro.

Hace Luis Costa un amplio estudio en su tesis doctoral sobre la capilla compostelana y su evolución, su estructura económica y el nivel salarial de sus miembros; con esto podemos hacernos una idea de su posición social (Costa, 1999: 248). Entre toda la documentación que aporta para este estudio nos resultan especialmente útiles los siguientes datos, para hacernos una idea de la situación y lo que esto implicaba para músicos de la capilla en el desarrollo de las labores civiles:

- En octubre de 1851, con el Concordato entre la Santa Sede y el Estado Español, el organigrama de músicos al servicio de la catedral compostelana era de 26 capitulares y 20 beneficiados (Costa, 1999: 252).
- En el *Reglamento de Música y Cantores de la Santa Iglesia Apostólica y Metropolitana de Santiago de Compostela* se prohíbe que “miembros de la capilla asistan a funciones fuera de la catedral o que se dividan en bandos que se hagan competencia para asistir a funciones religiosas extrañas, y se les recuerda sus obligaciones en todos los ensayos, ceremonias, oficios, etc., previendo severas multas para los contravinientes” (Costa, 1999: 256).

La plantilla musical de la Catedral varió en el número de miembros, como refleja ampliamente Costa en su tesis doctoral, y entre cuyos listados de componentes desde 1860 a 1930 encontramos los nombres de los músicos más habituales en la vida musical del Teatro Principal, como Joaquín Zuazagoitia, Santiago y Rafael Tafall Abad, José Courtier, Gerardo Gómez Veiga, Luis Taibo García o Laureano Fernández. También dedica Costa un apartado específico a *La capilla de música compostelana en el marco de la vida civil* (Costa, 1999: 283-286) en el que expone este entretrejo entre las labores catedralicias y civiles de los músicos compostelanos. No dejaban el puesto en la capilla porque representaba unos ingresos fijos aunque escasos, además de llevar años congelados, y la Fábrica había tomado una posición laxa en cuanto a la compatibilización de conciertos fuera de las funciones litúrgicas, siempre que estas cuestiones civiles no “redundasen en la falta de servicio en el culto o en el menoscabo moral de los empleados de la Iglesia, y por lo tanto en el de ella misma” (Costa: 1999: 284). Por ejemplo, el Cabildo no ponía ningún impedimento a impartir clases en la Escuela de la Sociedad Económica de Amigos del País, creada en 1878, y a cual estuvieron ligados músicos de la Catedral y habituales del Teatro Principal, como los hermanos Tafall (Rafael y Santiago), el flautista Gregorio Barcia, el violinista Hilario Courtier, el tenor Joaquín Zuazagoitia, el violinista José Courtier, Laureano Rey y José Gómez Curros (Costa: 1999: 285).

Esta situación compostelana se correspondía con la de otras ciudades gallegas como Lugo o Mondoñedo, donde músicos como Juan Montes o Pascual Veiga, que fueron seminaristas o niños del coro, gozaron de todas las facilidades para integrarse en una nueva sociedad burguesa que demandaba músicos para espacios de ocio (Villanueva, 2016).

El Cabildo terminó asumiendo su incapacidad económica para satisfacer puntualmente los sueldos de los músicos, y decidieron ser más flexibles y permitir que trabajasen también fuera de la capilla. Al principio optaron por integrarse puntualmente en las orquestas de los teatros, pero terminaron por ser ellos mismos los generadores y dinamizadores de la vida musical compostelana a partir de 1870 convirtiéndose en empresarios como:

- el clarinetista Manuel Penela Asorey fue el encargado de la delegación del almacén de Canuto Berea en Santiago de Compostela hasta 1885 fecha en la que se hizo cargo su hija Josefa Penela. Esta tienda inicialmente estuvo en Fuente Sequelo nº 6 para posteriormente ubicarse en la Rúa do Vilar nº 42 (López Cobas, 2010: 512).
- directores artísticos: Manuel Valverde director del Orfeón Compostelano en 1879, del Orfeón El Gallego entre 1880 y 1885 y del Orfeón Valverde desde 1885. El primer violín de la capilla Hilario Courtier dirigió la Charanga de aficionados entre 1876 y 1878. Andrés Gómez Cidre (bombardino de la capilla) dirigió la Banda Municipal o la de la Beneficencia (Cancela, 2015).
- profesores de academias musicales o colegios de primera y segunda enseñanza como fue el caso de los hermanos Rafael y Santiago Tafall, Gregorio Barcia o José e Hilario Courtier que ejercieron en la Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (Costa, 1999: 285).
- intérpretes individuales o formando grupos como el cuarteto de Hilario Courtier, Manuel Penela, Santiago Tafall e Inocente Perdígón que amenizaban las veladas del Café Español entre 1876-1883 (Costa, 1999: 314) o el Sexteto de José Courtier que ocupará en 1883 el sitio dejado por su hermano Hilario.

Viendo los exiguos salarios, impagos y contratos precarios, hay que plantearse por qué los músicos seguían interesados en pertenecer a la Capilla. Además de por ser una cuestión de categoría, también obtenían una serie de beneficios por ser miembros catedralicios como, por ejemplo, acceder a otros empleos a tiempo parcial para completar su exigua nómina en cafés, teatros o escuelas (Alén, 1987; Costa, 1999; Villanueva, 2018).

Pilar Alén (2000: 36-37) divide en dos categorías las actividades de los músicos de la Catedral entre 1875 y 1895: las desarrolladas a título individual y las desarrolladas conjuntamente. Las principales agrupaciones e instituciones que pasaron por el Teatro Principal, y que solían estar dirigidas por los maestros antes citados, fueron el Colegio de sordomudos, el Orfeón Compostelano, el Orfeón Valverde, la escuela de la Sociedad Económica o la Tuna Universitaria. Entre los nombres más habitualmente citados a lo largo de esta investigación se encuentran algunos de los protagonistas musicales de la vida del Teatro Principal: Laureano Villaverde, Juan e Hilario Courtier, José Curros, Santiago y Rafael Tafall, Valverde, Gómez, Trallero o Daniel y Manuel Penela.

Matiza Carlos Villanueva (2018: 41) que la Iglesia siguió teniendo un control indirecto en muchas de las sociedades a las que fueron a trabajar sus músicos, como la recién creada Real Sociedad Económica de Amigos del País, o apoyando directamente sociedades ideológicamente afines, como lo era el Ateneo León XIII. Una importante plantilla de músicos catedralicios impartieron docencia en la escuela de música de Amigos del País, entre los que citaremos a los hermanos Rafael y Santiago Tafall, Hilario y José Courtier, el cantante Joaquín Zuazagoitia o los violinistas Gómez Curros o Laureano Rey. Las enseñanzas de música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País²¹² comenzaron el 28 de

²¹² Sus primeros directores fueron músicos que encontraremos sobre las tablas del Teatro Principal a lo largo de esta investigación: Joaquín Zuazagoitia (1877-1892), Enrique Lens Vieira (1893-1908), José Courtier (1908-1912), José Gómez Curros (1912-1936) y Ángel Brage Villar (1936-1953) (Brage Villela, 2006: 131).

septiembre de 1877 (Fernández Casanova, 2001: 581) en los bajos de San Martín Pinario, gracias a la cesión de los mismos por el arzobispo Miguel Payá y Rico²¹³.

Bermúdez de la Puente (1986: 82-85) divide la vida musical en Santiago -entre 1900 y 1910- según los lugares de actuación. En el Teatro Principal y Salón Apolo se subían a escena las óperas y zarzuelas, mientras que los conciertos tenían lugar en un mayor número de locales como el Teatro Principal, los cafés, el Palacio de Exposiciones, las casas privadas -como era el caso de los hermanos Brandón-, las calles o Alameda -donde actuaban murgas, bandas y serenatas-. Este autor también divide las actividades musicales según las diferentes facetas a las que se acogían: murgas, serenatas, actos religiosos-bandas, certámenes, conciertos, ópera y zarzuela.

También sucedió a la inversa en este intercambio entre vida musical civil y catedralicia. Desde finales del siglo XIX se registró la participación de agrupaciones particulares de músicos en algunas celebraciones, tanto en la Catedral como en otros centros religiosos, cuando ya no existía una orquesta organizada. Por ejemplo, el Sexteto Curros, que actuaba en cafés, casinos y sociedades recreativas, incluyó al repertorio de motetes o villancicos y misas, “fragmentos de Mozart oídos en la Iglesia de la Compañía e incluso entremezclando en ocasiones obras del director del grupo -Curros o Courtier-” (Villanueva, 2018: 46).

La *Gaceta de Galicia* realizó el 2 de diciembre de 1878 un exhaustivo análisis de la situación de los profesores de música en Santiago de Compostela. Vemos en este texto que la calidad de la música de la Capilla se debía a los buenos estipendios pagados a sus miembros, consiguiendo así a los mejores instrumentistas, aunque matizan que tras las desamortizaciones y la pérdida adquisitiva de la Catedral, seguían teniendo grandes intérpretes. Entre ellos se encontraban Hilario Courtier y sus discípulos y compañeros Santiago Tafall y Manuel Valverde. Estos personajes fueron los motores de otras formaciones, como el Orfeón Valverde -que estaba compuesto por jóvenes obreros-, un coro creado por Tafall, la escuela de música de la Sociedad Económica -de la que salieron alumnas como Esperanza García, que posteriormente fue profesora de esta institución en sustitución de María de Osterberger- o el Colegio de Sordomudos -en cuya escuela impartían lecciones Bugueiros y Barcia-. También ensalza la excelencia de la Banda Municipal, gracias a la labor de su director Andrés Gómez Cidre. Por último agradece la formación de todos estos grandes músicos al magisterio de maestros como Juan Trallero, Ramón Bugueiros y Manuel Penela.

[...] Siempre Santiago ha contado con una excelente música de Capilla, y si bien es cierto que en otro tiempo debíase a que la Catedral pagaba a sus individuos sueldos crecidísimos, para que en ella existiese lo más notable, también es verdad que después de la reamortización, cuando ya las rentas de la Basílica no le permitían tal lujo en la mencionada Capilla, sin embargo de ser los sueldos bien insignificantes, existían y existen profesores que honrarían cualquier institución de la misma clase. Courtier (Hilario) es uno de estos; cada día que le oímos en el violín, se nos figura mejor, y como esto no fuese bastante, sus dos discípulos y comprofesores, los jóvenes Tafall (Santiago) y Valverde, son en verdad,

²¹³ Ese mismo año sería nombrado Cardenal.

irrecusables pruebas de su competencia, así como de la predisposición de los Santiagueses para la música.

Hay más: La Música Municipal de Santiago, ha sido siempre una de las mejores en su clase y condiciones, y débese también al celo e inteligencia de su profesor el Sr. Gómez.

En el Colegio de sordo-mudos y ciegos existe la escuela de música para los ciegos, al frente de la cual se halla el Sr. D. Ramón Bugueiros y otro profesor no menos notable el Sr. Barcia, individuo como Coutier, Tafall, Valverde y Gómez, de la orquesta de Capilla. Para los que no hubiesen oído a los ciegos, fue un acontecimiento la noche del Domingo, cuando en el Concierto los ciegos Cándido Torrado, José Seoane, Ramón Ulloa y Ramón Figueiras, lucieron su habilidad, esos seres a los que la educación que reciben en el Colegio que dirige con gran acierto nuestro amigo D. Manuel López Navalon, los ha convertido en miembros útiles en la Sociedad.

El Orfeón Compostelano compuesto de jóvenes obreros, que por iniciativa del también joven profesor señor Valverde, se han reunido y organizado sin siquiera apercibirse nadie de sus trabajos [...]

Hace poco habrán visto nuestros lectores cuando nos hemos ocupado de las escuelas de la Sociedad económica, el grado de adelantamiento y la afición por la música que se ha despertado en nuestra juventud. Dicha Sociedad, por iniciativa del señor Zuazagoitia, otro genio organizador inauguró esta enseñanza que se está dando con los resultados más satisfactorios. Hoy cuenta entre sus disculpas a la Señorita D^a Esperanza García que el público tuvo ocasión de oír también la noche del Domingo 30, y colmarla de aplausos. Pero tan simpática niña que revela gran talento musical, que toca con un gusto exquisito y que tiene una gran ejecución, será en breve una verdadera profesora, que sustituirá a la notable D^a Eugenia Osterberger, retirada hoy de la enseñanza debido a un acontecimiento por el cual la felicitamos, y que hasta hace poco tiempo ha sido la maestra de la Señorita García, debiéndose a ella en mucha parte el grado de adelantamiento de que su discípula hizo gala en la noche del Domingo. El profesor de esta niña, es hoy el Sr. Tafall, (D. Rafael) que en unión de su hermano Santiago, el Sr. Barcia y el repetido Sr. Zuazagoitia constituyen el cuadro de profesores de música de la Sociedad Económica.

El Sr. Tafall (Santiago) por su parte congregó un pequeño círculo de amigos que prescindiendo de frívolos pasatiempos, reúnen diariamente y forman una sociedad coral en pequeño. No dudamos que el día que se dejen oír en público han de llamar la atención.

Ya ven nuestros lectores, que la afición a la música en Santiago se ha desarrollado notablemente, debido en gran parte a los excelentes profesores con que hoy contamos y séanos permitido de paso hacer mención especial del Sr. Trallero Maestro de Capilla, D. Ramón Bugueiros y D. Manuel Penela, que con gran aceptación se dedican también a la misma enseñanza.

En los siguientes días siguió este mismo periódico ampliando este artículo con el añadido de algún nombre más, como el de la Srta. de Casulleras, “que tan repetidas pruebas tiene dado de su competencia en el Colegio de señoritas de que es Directora”²¹⁴, Dolores Membiela “que también da lecciones a algunas distinguidas señoritas de su amistad”²¹⁵, Bruno García que era

²¹⁴ *Gaceta de Galicia*, 3 de diciembre de 1879.

²¹⁵ *Gaceta de Galicia*, 3 de diciembre de 1879.

miembro de la orquesta de Capilla, y Pilar Ogando, profesora cuyo colegio era conocido con el sobrenombre de *Las Portugesas*²¹⁶.

Todo esto, además de influir en la orquesta del Teatro Principal, también afectó a otros espacios civiles, como los cafés. En los cafés actuaban estos mismos músicos que formaban parte de la vida musical de la Catedral y del Teatro. El café-concierto era un importante espacio de esparcimiento en el marco de la creciente ciudad burguesa, como expone García Caballero (2008), ya que suponía un encuentro más abierto y un foco realmente democrático de entretenimiento y cultura con gentes de diferente estrato social y educativo. El primer gran café compostelano fue el Café Español (fundado en 1875), al que le siguieron Café El Siglo, Café Méndez Núñez y el Café Suizo. Como anota García Caballero, los recitales más notables y atractivos tenían lugar en el Café Español y en el Café Méndez Núñez, con formaciones no estables; se iban alternando desde el piano solo al violín acompañado, pasando por formaciones de otra naturaleza, dependiendo del calendario festivo o de la propia oferta y demanda, llegando a incluir a cantantes que estaban de paso en la ciudad para interpretar fragmentos de ópera y zarzuela. Vemos aquí un ejemplo de un concierto dirigido por José Curros en el Café Español en el 4 de agosto de 1883:

PRIMERA PARTE

1. Introducción del segundo acto de la ópera Luisa Millet de Verdi.
2. Célebre serenata del maestro Gounod.
3. La Creación de los Bardos Godfroide.

SEGUNDA PARTE

1. Carnaval de Venecia de Ernest, ejecutado por el distinguido artista D. José Courtier.
2. Serenata del maestro Schubert.
3. Dueto de Rigoletto de Verdi.
4. La famosa tanda de walses Lanner.²¹⁷

Otra de las ocupaciones de estos músicos ligados al Teatro y a la Catedral fueron los incipientes y numerosos orfeones. De la importancia de los estudios desde distintos prismas, como la sociología, asociacionismo, identidad, religiosidad o regionalismo, dan cuenta la abundancia de ensayos sobre el tema; fueron especialmente interesantes para nuestro tema de investigación los de L. Costa (1998, 2000), J. Labajo (1992, 1998) y el caso de M. García Caballero (2008) sobre el coralismo compostelano. Casi todos los directores, en el caso coral compostelano que refiere García Caballero, empezando por Manuel Valverde, proceden de la Catedral y seguían manteniendo con la capilla de música estrechos vínculos, de donde la mayoría procedía como niños del coro.

Su principal repertorio comenzó siendo el del orfeonismo español en general, con autores como Monasterio, Raventós, Barrera, Eslava, Bretón, Mendelssohn o Gaztambide, pero progresivamente fue incluyendo obras de compositores-directores gallegos como Montes, Chané, Veiga, Varela Silvari, Javier Valcárcel o Valverde. Los grandes orfeones gallegos del último cuarto de siglo, como apunta Carlos Villanueva (2000: 54), no tuvieron un papel

²¹⁶ *Gaceta de Galicia*, 5 de diciembre de 1879.

²¹⁷ *Gaceta de Galicia*, 4 de agosto de 1883.

directo y definitivo en la evolución y tratamiento de la música gallega; pone por ejemplo el caso de los grandes éxitos que obtuvieron el *Orfeón Gallego* o el *Orfeón Coruñés*, en el marco de los juegos florales y encuentros corales en España o en el extranjero, que se consiguieron con repertorio francés o de autores no gallegos

Hemos dado aquí unas pinceladas de la situación general y analizaremos en las próximas páginas más en profundidad la situación en relación con el Teatro Principal.

4.1. LA ORQUESTA DEL TEATRO PRINCIPAL

Como narra Manuel Beiras (Beiras, 1993: 15), normalmente las compañías de ópera o zarzuela llegaban a la ciudad con su propia orquesta que se completaba con músicos de Santiago:

[...] Brage traballaba co seu pai na orquestra do teatro e do cine porque os seus pais eran una especie de caseiros do Teatro Principal. A nai era moi guapa, ¡parecíanse un montón! Angelito empezou tan noviño porque tivo que axudar á familia, como nos pasou a tantos. A orquestra do teatro e o café levábaas simultaneamente, el tiña un contrato co café e se coincidían as dúas cousas actuaba segundo lle interesase máis una cousa ou outra; pero en xeral o teatro era compatible cos outros traballos pois tocábase só nos entreactos a non ser cando había zarzuela pois se completaba a compañía con xente de aquí. O cine era máis complexo pois había que entrete-los tempos entre as partes. Pero a Ángel, en realidade, o que lle deu para vivir foron as clases. [...]

La mayoría de los coliseos contaban con una plantilla orquestal acorde a su importancia y que intervenía en las actividades diarias, no sólo en las funciones de teatro musical, sino también en las funciones declamadas, con la inclusión de oberturas, canciones, bailes y otras formas de música incidental (Álvarez Cañibano, 1997: 355). María Antonia Virgili (1997: 376) se inclina, en el caso de las orquestas que interpretaban la parte musical en las óperas y zarzuelas en el siglo XIX en Castilla, por afirmar que la existencia de una orquesta estable vinculada a los teatros era un caso extraordinario y no generalizado²¹⁸. En el caso de Valencia, durante el reinado de Alfonso XII (1875-1885), no existió una orquesta estable de ópera que se dedicase por entero al género del teatro lírico; los profesores de orquesta eran escasos, por lo que su plantilla se reforzaba puntualmente por músicos procedentes de Madrid y Barcelona (Torner, 2015: 56).

Durante gran parte del siglo XIX las orquestas solían estar formadas por instrumentistas locales, lo cual daba un carácter especial a cada una, dependiendo de las condiciones y posibilidades de la vida musical de cada ciudad (Carreras, 2018: 69).

En los Teatros Principales de A Coruña y Pontevedra las orquestas asociadas a ellas eran en, el primer caso, la Orquesta del Teatro o la Orquesta de Aficionados del Circo de

²¹⁸ Conjetura X. M. Carreira (1987: 168-169) que el modelo habitual de las compañías era el traer sólo a los cantantes y a veces al director; también se plantea este autor si la orquesta de los teatros más importantes se desplazaba a los cercanos geográficamente y más modestos o si las compañías que llegaban a ciertas ciudades portuarias lo hacían de camino para América pero no aporta ninguna base documental para apoyar su teoría.

Artesanos creada en 1847²¹⁹ y, en el segundo, la del Liceo Casino fundada en 1855 (Carreira, 1984: 109).

Vemos en los anuncios de la prensa de la época los listados de las empresa y en ocasiones se hacía mención al número de músicos de orquesta que acompañaban a la empresa, como fue el caso de una compañía en 1888 que anunciaba que traía 27 profesores de orquesta entre sus integrantes²²⁰, la agrupación de zarzuela del Sr. Bergés en 1896 que traía 26 profesores de orquesta y banda militar²²¹, la compañía de ópera italiana de Emilio Giovannini a la que en noviembre de 1901 la acompañaban 28 profesores de orquesta²²² o la peculiaridad de la agrupación de ópera infantil de Guido y Arnaldo Billaud que en 1910 llegó a Santiago con “12 mandolinitas y 27 profesores de orquesta”²²³.

En otros casos vemos que se menciona la participación de los músicos de la ciudad, como podemos ver en la visita de la empresa de Antonio Vivancos en 1868 donde Hilario Courtier aparece como director de la orquesta²²⁴.

En ocasiones se mencionaba el refuerzo de la orquesta de la compañía con músicos traídos de otras ciudades, como fue el caso de la visita de Antonio Reparaz en 1882, que venía acompañada por varios músicos de Madrid y que también incluyó algún músico compostelano como José Courtier:

Profesores para la orquesta, contratados particularmente por la Empresa procedentes de Madrid, y la mayoría del Teatro Real:
 Director: D. Antonio Reparaz.
 Primer violín concertino: Ibarguren.
 Primer violín: Lizarralde.
 Idem Id. J. Courtier.
 Segundo violín: Ruiz
 Primer viola: Alvareda.
 Violoncello: Espinosa.
 Primer oboe: Aguilera.
 Primer fagot: Gallastegui.²²⁵

También se trajeron músicos de refuerzo para la orquesta de otros países, como sucedió en la visita en diciembre de 1904 de la empresa de ópera de Emilio Giovannini, en que la orquesta debía estar formada por músicos compostelanos; por los indicios no se trataría de una propia que acompañaba a dicha compañía, y para aquella ocasión se reforzó la orquesta del teatro con varios profesores de Portugal y una arpista italiana.²²⁶

²¹⁹ Margarita Soto mantiene que estas dos agrupaciones eran distintas pero que podría darse la circunstancia de que algún músico tocara ocasionalmente en ambas (Carreira, 1984: 109).

²²⁰ *Gaceta de Galicia*, 15 de noviembre de 1888.

²²¹ *El Eco de Santiago*, 24 de abril de 1896.

²²² *El Eco de Santiago*, 6 de noviembre de 1901.

²²³ *El Eco de Santiago*, 26 de abril de 1910.

²²⁴ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar.

²²⁵ *Gaceta de Galicia*, 9 de febrero de 1882.

²²⁶ *El Eco de Santiago*, 28 de mayo de 1906.

A veces los músicos compostelanos que reforzaban las orquestas de las agrupaciones viajaban con ellas para actuar en otras ciudades cercanas, como fue el caso de Eduardo García Bergés que, tras actuar en Santiago en 1888, partió para Pontevedra²²⁷ y con ella parte de la orquesta de la capilla²²⁸; tras su paso por Pontevedra, donde terminaron sus labores el 10 de agosto (Barros Presas, 2015:99), se dirigieron a Vigo y Ourense, desde donde la orquesta volvió de nuevo a Santiago. También era habitual el traslado de músicos de la orquesta de un teatro gallego a otro, como se dio el caso a finales de diciembre de 1900 cuando dos profesores de la orquesta del teatro de Santiago se desplazaron a A Coruña para reforzar la orquesta del teatro de aquella ciudad²²⁹.

La orquesta del Teatro Principal, tanto las agrupaciones que venían con las compañías como la formada por músicos compostelanos, daba lugar a comentarios en la prensa compostelana de la época de manera habitual. En algunas ocasiones se habla bien de ella con algún matiz, como en diciembre de 1886, cuando estaba la compañía de Maximino Fernández en el Teatro, cuando se dijo que “la orquesta muy bien; pero a nuestro juicio faltan violines y sea esta la observación de unos profanos”²³⁰. En otros comentarios se dice que las orquestas se resienten por la falta de trabajo constante, cosa habitual en provincias y entre ellas Santiago, aunque también se dice que la orquesta del teatro compostelano mantenía un buen nivel:

Y en provincias cuando las orquestas no están habituadas al trabajo constante, cuando se pasan años como sucede en nuestro teatro, que a él no acude una compañía, ese trabajo resulta una obra colosal de esfuerzos y de tiempo empleado en los ensayos, verdadero calvario de los Maestros.

Muchas obras han sido representadas estos días con uno y con dos, cuando necesitaban seis lo menos. La orquesta con su núcleo de profesores inteligentes, ha respondido a los esfuerzos del maestro Reparaz, y para este es la gloria de haber alcanzado tales resultados. [...]

La orquesta de nuestro teatro, como siempre estuvo a gran altura, y como obsequio al beneficiado ejecutó la sinfonía de Guillermo Tell, el prelude del tercer acto del “Anillo de Hierro” y la preciosísima “Serenade de Pierné” habilísimamente dirigida por Pepe Curros y su sexteto, que obtuvo los honores de la repetición.²³¹

Un mal muy habitual de la época era la escasez de ensayos, casi cada noche se cambiaba el repertorio y, aunque los músicos viniesen con la compañía y ya hubiesen interpretado en otras ocasiones las obras, prácticamente se trataba de una lectura y de cabeza a la función. En el caso de que fuese un estreno se tomaban más tiempo, en la prensa se indicaba numerosas veces en estos casos que durante un día o dos no habría función para proceder a los ensayos pertinentes para el estreno; esto es diametralmente opuesto al sistema de ensayos de las orquestas sinfónicas profesionales de hoy en día, en las que se ensaya toda una semana para dar un concierto o dos en los que se busca la perfección de la interpretación, mientras que en las épocas anteriores se interpretaba una obra distinta cada día buscando ofrecer novedades a la audiencia; podríamos decir que antes sonaba “música del presente” -contemporánea a su

²²⁷ *Gaceta de Galicia*, 30 de julio de 1888.

²²⁸ *Gaceta de Galicia*, 31 de julio de 1888. *El Anunciador*, 2 de julio de 1888.

²²⁹ *El Eco de Santiago*, 22 de diciembre de 1900.

²³⁰ *Café con gotas*, 12 de diciembre de 1886.

²³¹ *Gaceta de Galicia*, 4 de mayo de 1893.

época- frente a hoy en día que suena “música del pasado”, recurriendo mayoritariamente en las salas de conciertos a autores de mitad del siglo XX para atrás. Por todo lo que hemos visto a lo largo de esta investigación hemos llegado a la conclusión de que la calidad de las orquestas a finales de siglo decayó en los teatros debido a las malas condiciones de las partituras, el pluriempleo de los músicos, la falta de instrumentos en algunas plantillas o la mala acústica de los edificios. Recoge Ramón Sobrino (1997: 229-230) un texto titulado *Crítica injusta* publicado en *El mundo artístico musical* del 30 de mayo de 1900 un profesor de orquesta plantea esta situación:

Cansados estamos ya de oír las censuras que ya el público, ya la prensa dirige en ciertas ocasiones a las orquestas de los teatros, calificándolas a veces de murgas callejeras [...] Veamos cuales son las causas más principales de que la parte musical a veces no resulte como debiera y que dé margen a que se forme quizá una mala idea de los dignos profesores a cuyo desempeño está confiada [...] Si a esto añadimos los continuos transportes que se hacen en las obras por complacer a los malos cantantes, transportes que dificultan la ejecución y redundan en perjuicio de los músicos, no solo por las molestias que ocasiona para éstos, sino porque desfigura la obra [...] El transporte trastorna, disloca casi siempre la orquesta la pieza musical pierde sonoridad que debiera tener, y los instrumentos al pasar a otro tono, encuentran dificultades de ejecución o afinación que tal vez en el otro no tuvieran. Veamos ahora los papeles que se tocan: éstos no siempre están bien copiados y otros que de puros viejos están llenos de señales, de cortes, repeticiones y otras zarandajas, que son verdaderamente indescifrables, y que más asemejan rompecabezas y logogrifos, que no papeles de archivo musical [...] Si esto pasa en los teatros de zarzuela, ¿qué diremos de los circos? En éstos, si la crítica se ocupan alguna vez de la orquesta, es para compararla con una murga. Verdaderamente que son las orquestas que suenan peor, pero no se crea que éstas se componen de distintos profesores que otras [...] Estas orquestas siempre están incompletas de personal por querer las empresas economizar una cantidad insignificante. La música que se toca, en su mayoría, es repertorio de los mismos artistas, mal arreglado y de pésimo gusto, compuesta, casi siempre, de retazos de diferentes composiciones, faltando muchas veces hasta papeles de algunos instrumentos. Las orquestas, colocadas en el peor sitio para las condiciones acústicas, y el género de música que siempre es el mismo, hacen que el público se fatigue al cabo de tres horas de oír sin descanso el mismo ritmo de galop, polkas y valsos.

José de Juan del Águila (1973: 47-48), en su estudio sobre Chapí, defiende que las orquestaciones de la zarzuela eran, generalmente, defectuosas a causa del escaso número de ejecutantes de las orquestas de la época y no por falta de conocimientos o práctica de los compositores. Las partituras orquestales estaban escritas para: un flautín, segunda flauta/flautín, un oboe, dos clarinetes, un fagot, dos trompas, dos trompetas/cornetines, tres trombones, timbales, caja, triángulo, bombo, platillo y ocasionalmente acompañados por castañuelas y timbres, aunque no era lo habitual; el arpa era atípica por aquella época. La masa de cuerdas para este volumen de maderas, metales y percusión, según Juan del Águila, sería de 12 primeros violines, 10 segundos, 8 violas, 6 cellos y 4 contrabajos, pero la más habitual por la época era, en el mejor de los casos, de 6 primeros violines, 4 segundos, 2 violas, 2 cellos y 2 contrabajos. El resultado de esto era de una pobreza absoluta, la cuerda se limitaba, por lo general, a una labor de acompañamiento, mientras que los instrumentos de viento sonaban más y mejor.

En la representación de *Lucia di Lammermoor* del 23 de diciembre de 1904, llama la atención el comentario específico y extenso acerca de la orquesta, aunque no fue muy favorable:

Aunque sea desacostumbrado el comenzar el juicio por la orquesta, como en cumplimiento de nuestra misión nos debemos a la verdad, que en este caso es desagradable para todos, y como los malos tragos nos gusta pasarlos pronto, he aquí por qué alteramos por una vez la costumbre.

A parte de los cortes de un sinfín de compases en el preludio, y la cavatina en el primer acto, en el concertante del segundo, diéronse casi todas las notas con colas, y notándose siempre la falta de expresión y de matiz.

No queremos entrar en más pormenores ni especificar, que no hay para qué.

Sentimos que cuantos esfuerzos viene haciendo el Sr. Rando, y deben ser grandes, pues están reconocidos por miembros de la misma orquesta, sean ineficaces para el resultado total.

Es inútil, me decía un miembro importantísimo de la citada orquesta, es inútil todo; hay buenos elementos pero faltan muchos de otras épocas.

Además, casi no tenemos tiempo de ensayar, y eso nos era muy necesario porque hace mucho que no trabajamos y la ejecución se pierde.

Aquí no hay conciertos, no hay teatro y lo único que quedaba, la Catedral, también se va. [...] ²³²

En ocasiones participó la orquesta de la Catedral en conciertos en el Teatro Principal, como fue el caso del concierto benéfico ²³³ que tuvo lugar el 7 de marzo de 1880, tras el cual se reflejó en la prensa ²³⁴ los datos económicos de esa actuación, y se menciona que la orquesta de la capilla recibió 130 pesetas por su trabajo ²³⁵. La principal salida laboral para los músicos en Santiago de Compostela, y en general de cualquier lugar, pasaba por estar ligado a la Catedral; como muestra valga esta afirmación vertida en *El Eco de Galicia* el 21 de enero de 1852:

El porvenir de un músico en esta ciudad es pertenecer a la capilla de la catedral, hoy día acomodamiento de escasa retribución, o hacer arpegios cuando Dios es servido de enviarnos por acá algo de compañía lírica o dramática, en la orquesta del teatro, tal cual villancico en verano y unos ribetes de bailes caseros en invierno.

En 1885 encontramos el siguiente comentario en la prensa compostelana, loando la calidad de la orquesta de la Sociedad Económica que acababa de actuar en el Teatro Principal, realizando para esto una comparación con la orquesta de la Catedral por aquella época: “a todos felicitamos, y muy especialmente a la Sociedad Económica, la que con un esfuerzo que

²³² *El Eco de Santiago*, 24 de diciembre de 1904.

²³³ Para recaudar dinero para socorrer las pérdidas que habían ocasionado en Padrón el desbordamiento de los ríos Sar y Sarela.

²³⁴ *Gaceta de Galicia*, 12 de marzo de 1880.

²³⁵ Para ponernos en contexto, analicemos la situación de las orquestas del Teatro de São João y el Teatro São Carlos de Lisboa por estas fechas (Liberal, 2010: 103). En la temporada 1874-1875, en la de Oporto sólo 6 de los 34 músicos que conformaban la orquesta percibían una remuneración mensual (el concertino, el primer violín, el primer viola, el chelo solista, el contrabajo y el primer flautista) y al resto se les pagaba por función. En la orquesta del de Lisboa en la década de 1860 había una media de 60 instrumentistas.

la honra cuenta con una orquesta digna ya de competir con la decrepita de capilla”²³⁶. Estas últimas palabras nos dan una importante referencia sobre la situación de la orquesta de la catedral, que se define con un adjetivo tan duro como “decrepita”.

En mayo de 1890, con ocasión de la procesión de la imagen de Santa Cecilia desde la iglesia de la Compañía a la iglesia de San Martín, la banda de música de la Beneficencia acompañó la procesión; y la orquesta Curros, en la que se encontraban José Curros y José Courtier bajo la batuta de Santiago Tafall, amenizó el acto final. A raíz de esto, en diversos medios se cuestionaron la posible fusión de ambas agrupaciones. Enrique Lens fue el nombrado por la comisión de festejos del Ayuntamiento para llevar a cabo tal cometido, pero no llegó nunca a buen puerto (Freitas, 2017: 259-260):

El Sr. D. Enrique Lens ha manifestado a la Comisión de festejos del Excmo. Ayuntamiento que no habiéndole sido posible lograr la fusión de las dos orquestas de los Sres. Courtier y Curros, daba por terminada la misión que se le confiara. La orquesta del Sr. Curros estaba dispuesta a aceptar una dirección neutral como era la del Sr. Lens, poniéndose durante las fiestas del Apóstol, bajo su inteligente batuta. A esto se negaron los artistas de la orquesta del Sr. Courtier y la unión se declaró imposible.²³⁷

4.2. PRINCIPALES MÚSICOS COMPOSTELANOS EN EL TEATRO PRINCIPAL

Veamos a continuación unas pequeñas reseñas biográficas de algunos de ellos para situarnos mejor en el contexto.

La familia de músicos Courtier proviene del padre Juan Courtier (1780-1860) quien decidió incorporar a su prole desde muy tempranas edades debido a que conocía de sobra en propias carnes las dificultades de sobrevivir en Santiago como músico; Juan Courtier había solicitado permiso al Cabildo en 1821 para poder desarrollar otras actividades musicales remuneradas fuera de la Catedral (Cancela Montes, B. y A., 2013: 28).

Su hijo Hilario Courtier (1832-1883) formó parte desde muy joven de la plantilla musical catedralicia como violinista además de tocar el órgano; pidió ausentarse de la Catedral para estudiar en Madrid y también desarrolló parte de su labor interpretativa en A Coruña donde trabó amistad con Canuto Berea además de una relación comercial entre ambas ciudades al obtener Hilario comisión por la venta de instrumentos y partituras de Canuto en Santiago de Compostela (Cancela Montes, B. y A., 2013: 40-43). En el Teatro Principal participó en innumerables ocasiones como violinista, miembro de distintas formaciones de cámara e incluso director de la orquesta como, por ejemplo, en la visita de la compañía de zarzuela dirigida por Antonio Vivancos en julio de 1868²³⁸ o la de Juan García Catalá en abril de 1876²³⁹ cuando se anuncia que compartían la dirección de la orquesta Catalá y Courtier. A lo largo de esta investigación también hemos comprobado su faceta como compositor, con

²³⁶ *Gaceta de Galicia*, 12 de enero de 1885.

²³⁷ *Gaceta de Galicia*, 26 de agosto de 1890.

²³⁸ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1840-1928)”, legajo 1, folio sin numerar.

²³⁹ *Diario de Santiago*, 14 de abril de 1876.

sinfonías para orquesta que se interpretaron en el Teatro Principal, como aconteció en 1872²⁴⁰ o 1879²⁴¹.



Hilario Courtier
(Cancela Montes, B. y A., 2013: 38)

José Courtier (1830-1912), otro hijo de Juan Courtier, también fue miembro activo de la vida musical tanto compostelana como coruñesa. En Santiago fue violinista en la capilla de música de la Catedral (Cancela Montes, B. y A., 2013: 65) e impartió también clases de piano en la Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y en vivió en A Coruña, entre los años 1856 y 187, donde trabó gran amistad con Canuto Berea (Alén, 2002b: 237) y dirigió la orquesta del Teatro Principal coruñés²⁴² (Alén, 2008b: 57).



José Courtier
(Cancela Montes, B. y A., 2013: 64)

Nemesia Courtier (1876-1927). Hija de José Courtier y Nemesia Burguero, impartió clases de piano en Santiago y actuó en el Teatro Principal en solitario²⁴³ o acompañando a otros miembros habituales como María Naveira Lago²⁴⁴ -compañera de Nemesia en la Escuela de Música- o Enrique Lens²⁴⁵. Cuando José Courtier enfermó en 1905, recomendó a su hija Nemesia para sustituirlo dando clases en la escuela de música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, siendo nombrada como profesora auxiliar gratuita (Freitas, 2016b).

²⁴⁰ *La Gacetilla de Santiago*, 28 de diciembre de 1872.

²⁴¹ *Gaceta de Galicia*, 29 de noviembre de 1879.

²⁴² A Coruña tenía una importante tradición musical lírica, a diferencia de la compostelana que era más modesta, y tenía una programación estable (Cancela Montes, B. y A., 2013: 70).

²⁴³ *Gaceta de Galicia*, 10 de diciembre de 1893.

²⁴⁴ *El Eco de Santiago*, 9 de diciembre de 1904.

²⁴⁵ *El Eco de Santiago*, 30 de mayo de 1906.

Santiago Tafall Abad (1858-1930), hijo del reputado organista Mariano Tafall y discípulo predilecto de Hilario Courtier²⁴⁶, impartió clases de varios instrumentos -piano, violín, violonchelo, contrabajo y arpa- en la Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País -como José Courtier- además ser violinista de la capilla -donde tuvo como compañeros a Hilario Courtier, Eduardo Dorado y Manuel Valverde- y obtener posteriormente la plaza de organista al igual que había hecho su hermano Santiago, y ser su maestro de capilla momento en el que deja de lado su participación en la vida musical civil para centrarse en la religiosa (Cancela, B., 2013:255).

Otro alumno de Hilario Courtier fue Enrique Lens Viera (1854-1945) que, aunque nacido en A Coruña, también participó activamente en la vida del Teatro Principal de Santiago, fue director de la Escuela de Música de la Sociedad Económica Amigos del País de 1893 a 1908 e impartió clases en la Escuela Normal (1894-1899) y en el Colegio de Sordomudos y ciegos. En 1908 emigró a Argentina donde murió el 25 de enero de 1945 (Amoedo, 2012).



Enrique Lens

<http://patrimoniomusicalgalego.blogspot.com.es/2011/04/enrique-lens-viera-compositor-e.html>
[consultado el 8 de agosto de 2017]

José Gómez Veiga “Curros” o “Pepe Curros” (1864-1946). La familia “Curros” fue protagonista de la vida musical compostelana de esta época, aportando dos generaciones de músicos notables, entre ellos José Gómez “Curros” y tres de sus hijos: Gerardo Gómez Veiga, Jesús Gómez Veiga y José Gómez Veiga, apodado también “Curros”, como su padre. José Gómez Veiga “Curros” (1864-1946) fue un músico compostelano de gran prestigio en el ámbito local. Inició su aprendizaje musical con diez años de la mano de su padre, completando su formación con Andrés Gómez Cidre -director de la Banda Municipal y figle de la orquesta de la Catedral-, Mariano Tafall e Hilario Courtier (López Cobas, 2009). José Gómez Curros, sus hermanos Gerardo -fue músico de la Catedral y segundo director de la Banda Municipal de Santiago hasta 1900 que se desplazó a Vila de Cruces- y Jesús que también fueron violinistas, y su hermana Elisa que fue pianista pero en el ámbito doméstico (Freitas de Torre, 2017; López Cobas, 2009: 447-455).

²⁴⁶ *Diario de Santiago*, 30 de septiembre de 1878.



Pepe Curros

<http://patrimoniomusicalgalego.blogspot.com.es/2011/04/pepe-curros-musico-e-compositor.html>
[consultado el 8 de agosto de 2017]

Su destreza lo llevó desde muy joven a trabajar como segundo violín en el Teatro Principal y en la Capilla de la Catedral. En febrero de 1878, tras la muerte del segundo violinista de la Catedral Daniel Penela, Curros optó a la plaza vacante y en 1912, a raíz del fallecimiento de José Courtier, se presentó a violín primero junto con Valverde (Freitas, 2015).

A partir de 1880 participó como jurado en diversos certámenes junto con otros músicos gallegos como Santiago Tafall, Manuel Chaves o Enrique Lens. En la década de 1880 se convirtió en un instrumentista muy activo, obteniendo primer premio en un certamen de violín celebrado en Santiago de Compostela (1884). Además, a lo largo de la década formó una orquesta y varias agrupaciones de cámara: dúo, cuarteto (con su hermano Gerardo, Valverde y Brage), quinteto y sexteto. De todas estas formaciones, el sexteto fue la que tuvo mayor prestigio, llegando a ganar un premio en un concurso organizado en Pontevedra (1889). Su cuarteto-sexteto fue residente del Café Español.

Otro aspecto de “Curros” fue la dirección de la Tuna compostelana, al menos en los años 1888, 1890 y 1897. Con ella emprendió numerosos viajes por Galicia -Ourense, Pontevedra, Vigo, La Coruña, Ferrol, Lugo-, el resto de España -Madrid, Valladolid, Salamanca, Asturias- y Portugal -Coímbra, Oporto, Braga, Lisboa-. También fundó la Sociedad de Conciertos en 1891 para ofrecer actuaciones de forma periódica.

En 1893 fue nombrado profesor de violín de la escuela de música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, llegando a convertirse en su director en 1912, hasta su jubilación en 1936. También fue profesor en el Colegio de Sordomudos y de Ciegos de Santiago de Compostela entre 1891 y 1944.

Como compositor, “Curros” dedicó su obra a diversos tipos de formaciones: agrupaciones de cámara, banda, orquesta y coro. Creó diversas piezas, desde religiosas, que se conservan en la Catedral de Santiago, hasta la zarzuela *De regreso de Pascuas* junto con Jesús García (Arufe, 2011), pasando por obras para banda, grupos de cámara, melodías galleas para canto y piano o para tuna; un ejemplo de una de sus obras encontrada en los programas publicitados en la prensa compostelana de los conciertos del Teatro Principal es la romanza *Peniña muy fonda* para canto y piano con letra del Sr. García San Millán y que fue interpretada en concierto por las señoritas María Naveira y Nemesia Courtier.²⁴⁷ Otra obra suya interpretada en el Teatro Principal fue el *Carnaval de Galicia* escrita sobre motivos de la

²⁴⁷ *El Eco de Santiago*, 9 de diciembre de 1904.

muíñeira que “fue aplaudidísima, haciendo en ella alardes de notable ejecución y de su dominio del difícil instrumento”²⁴⁸

Manuel Chaves Rodríguez (1839-1897). Ingresó en el Seminario de Santiago aunque no terminó la carrera eclesiástica. Se casó en A Coruña con la pianista Isolita González Pérez y montó una academia de música con su hermano Pablo. En Santiago fue recibido como solista de piano y tomó las riendas de la Banda Municipal compostelana en 1892 renunciando en 1894 mientras que compaginaba este cargo con la docencia de piano y dirección de la orquesta en la Escuela de Música de la Sociedad Económica de Amigos del País.

Eduardo Dorado. Fue admitido como violinista en la Catedral de Santiago en 1878. También fue director artístico, junto a Manuel Valverde, de la Academia Musical Compostelana (Alén, 2012: 2816-2817).

Manuel Valverde Rey (1857-1929). Comenzó como niño de coro en la Catedral de Santiago, posteriormente ejerció en la misma como segundo violín y llegó a barajarse su nombre para sustituir en primeros violines a Hilario Courtier tras su defunción (Freitas, 2016a). Dirigió numerosos coros como la Sociedad Coral Unión Compostelana, la coral El Gallego o la Sociedad Coral Orfeón Valverde creada por él en 1886; recordemos la importancia del movimiento coral en la segunda mitad del siglo XIX y facilitaba la sociabilidad burguesa de villas y ciudades ya que en los orfeones se encontraban artesanos, pequeños comerciantes, pequeños profesionales y funcionarios (Costa, 2000: 112). Al morir Hilario Courtier toma más protagonismo en los conciertos en Santiago junto con Enrique Lens y Manuel Chaves. Fue director artístico de la Academia Musical Compostelana junto con Eduardo Dorado (Alén, 2012: 2817-2818).

Ángel Brage Brage (1860-1926). Formó parte del Cuarteto Curros además de ser miembro de la Banda Municipal y estar ligado a la a otras instituciones musicales como la Escuela de Música de la Sociedad Económica de Amigos del País e incluso la capilla de la Catedral. Véase el apartado dedicado al cinematógrafo y el Teatro Principal. Su hijo, Ángel Brage Villar (1903-1983), ya comenzó desde los 12 años a sonorizar en directo las películas. A este último le dedicamos un apartado propio en esta investigación en relación con la sonorización de las primeras películas proyectadas en el Teatro Principal.

Puntualmente tuvieron también su momento de gloria otros músicos no profesionales de Santiago con ocasión del estreno de alguna obra suya en el Teatro Principal, como por ejemplo cuando la compañía de zarzuela de Emiliano Bellver interpretó *Visita regia* el 4 de mayo de 1906, la zarzuela creada por los escolares Sres. Longueira y Taibo y que se estrenará el viernes²⁴⁹ y de la que la escueta crítica posterior decía que era “del aventajado alumno de Derecho Sr. Longueira y la música del de Medicina Sr. Taibo, ambos muy conocidos por análogos trabajos. De la música hemos oído hacer elogios y del libreto estamos seguros que ha de gustar, no solo el argumento sino la acción, diálogo, y chistes cultos que encierra”²⁵⁰.

²⁴⁸ *El Eco de Santiago*, 17 de marzo de 1897.

²⁴⁹ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1906.

²⁵⁰ *El Eco de Santiago*, 3 de mayo de 1906.

Con todo lo expuesto a lo largo de este apartado, llegamos a la conclusión de que no existía una orquesta estable del Teatro Principal como tal. En las ocasiones en las que en prensa se hace mención a la “orquesta del teatro” se referían a los músicos compostelanos habituales en el Teatro pero no significaba que conformasen una agrupación estable que los tuviese en nómina como sucedía en otros coliseos coetáneos, como era el caso de la cercana A Coruña.

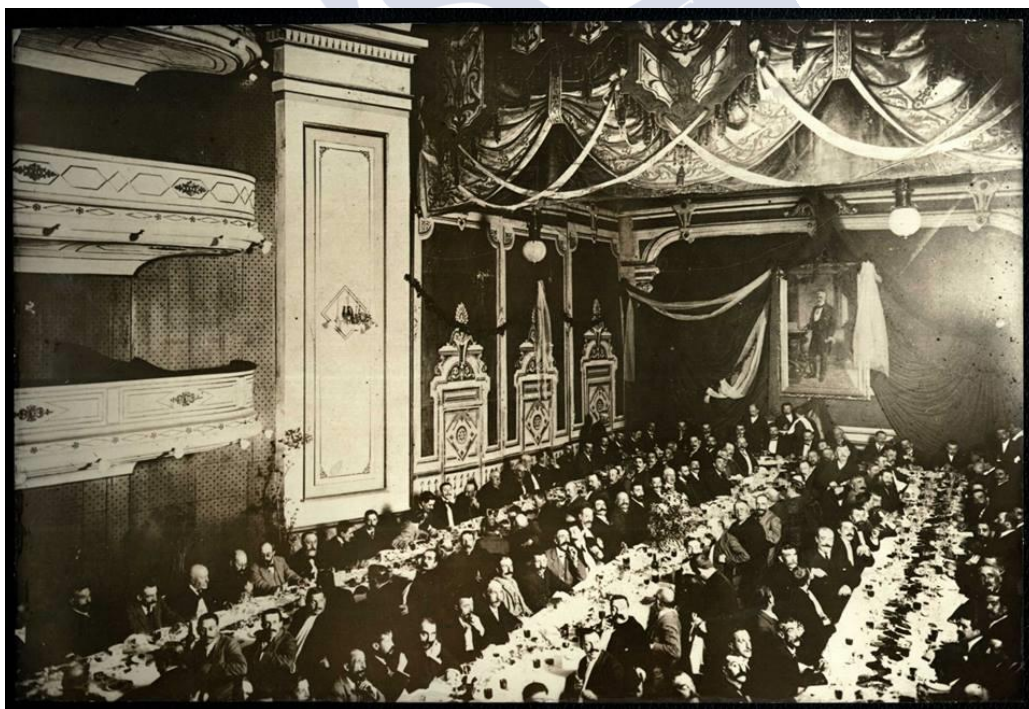
Lo habitual era que las compañías que visitaban el Teatro trajesen un pequeño grupo base que se completaba con los músicos compostelanos, la mayor parte de estos eran componentes de la Capilla que completaban sus ingresos con otros empleos en la vida musical civil -ejerciendo en el Teatro, en los cafés e impartiendo clases- como era el caso de Manuel Valverde, Manuel Penela, Eduardo Dorado, José Gómez Curros, Hilario Couriter, Laureano Rey o Ángel Brage. Esto implicaba que no empastasen muchas veces y que no permitiese disponer de una gran masa sonora, aunque seguramente las dimensiones del foso tampoco hubiesen permitido acoger a agrupaciones mayores.

En los abonos de las compañías era normal que cada noche se pusiese en escena una obra distinta para atraer al público, a excepción de obras más famosas que aseguraban público para varias repeticiones, por lo que no había mucho tiempo para ensayar.

Si sumamos todos estos factores expuestos -pluriempleo de los músicos, continua rotación de obras en cartel y escasez de ensayos- es más que probable que la calidad dejase mucho que desear aunque puntualmente tuviesen participaciones brillantes como se puede comprobar en las felicitaciones publicadas en la prensa a ciertos instrumentistas.

5. Tipos de actividades musicales en el Teatro Principal

Además de las representaciones de óperas, zarzuelas, teatro y conciertos -que eran las que principalmente ocupaban el Teatro Principal de Santiago-, el coliseo compostelano albergaba en aquella época otro tipo de actividades que tenían presencia musical, como los bailes de máscaras en carnavales, juegos florales, certámenes literario-musicales, veladas literarias u homenajes a personajes relevantes. Las primeras sesiones de cinematógrafo y sus predecesores, como el estereopticón, también fueron amenizadas con música y le dedicaremos un apartado propio más adelante. Por supuesto, también acogía actividades como reuniones políticas -como el mitin obrero en el que participó Pablo Iglesias el 4 de septiembre de 1896²⁵¹-, banquetes u otro tipo de actividades de ocio, como ilusionistas²⁵², hipnotizadores²⁵³ o velocipedistas²⁵⁴, pero que no trataremos aquí por no tener componente musical. Encontraba en el Teatro la burguesía decimonónica el marco adecuado a una vida social más refinada y ciudadana (Rosende Valdés, 2013: 196).



Homenaje a Montero Ríos con banquete a principios del siglo XIX.
Fotografía facilitada por Montse Cillero.

²⁵¹ *El Eco de Santiago*, 5 de septiembre de 1896.

²⁵² *Gaceta de Galicia*, 18 de abril de 1887.

²⁵³ *El Eco de Santiago*, 8 de junio de 1898.

²⁵⁴ *Gaceta de Galicia*, 28 de noviembre de 1885.



Mitin agrario en 1914 (Sánchez García, 1997: 367)

Estos teatros eran espacios multiusos que valían para bailes, mítines y cualquier espectáculo incluso competiciones de boxeo como sucedió en el de Burgos (Ruiz Carcedo, 1997: 30). Como expone Emilio Casares (1995a: 49), los teatros decimonónicos estaban llenos de música en cualquier tipo de espectáculo, incluso cuando había obras teatrales era muy común que en los intermedios hubiese música. Ejemplo de esto lo vemos en este programa publicado en el nº12 de *El Idólatra de Galicia*, en 1841, donde se anuncian dos representaciones de una compañía cómica en el Teatro Principal de Santiago de Compostela y en la primera función de la tarde se intercalaba un baile entre la comedia *El leñador escocés* y el sainete *El Duende Finjido*. Otro ejemplo de programa teatral con música intercalada fue el del 11 de enero de 1886²⁵⁵ en el que comenzaron con la comedia *Robo en despoblado* intercalando el baile español *La Clavellina* para terminar con el juguete *Artistas para la Habana*. Era también habitual el interpretar una pieza musical al inicio de las funciones dramáticas que se anunciaba²⁵⁶ simplemente como “sinfonía” en su acepción de obertura o apertura del concierto.

Acabamos de ver que entre las obras teatrales se intercalaban bailes o interludios, no aparece especificado en ningún lugar la música que se interpretaba en ellos, suponemos que sería la música que estaba en boga en aquella época y seguramente estaría interpretada por una formación pequeña de músicos sin llegar a ser una orquesta.

5.1. VARIEDADES

Al entrar en crisis el género chico a finales del s. XIX, aparecieron otros tipos de formatos como las variedades, las operetas, la zarzuela ínfima y toda una heterogénea tipología como los juguetes-cómico-lírico-asaineteados entre otros (González Lapuente, 2012: 439).

La primera función en la que se mezclaban diversos números artísticos o performances, de la que tenemos constancia, tuvo lugar el 30 de julio de 1851²⁵⁷, seguramente enmarcado dentro de la temporada de las fiestas del Apóstol. Se pudieron escuchar una serie de valeses - entre ellos el de *La Gisela* y *La linda Beatriz*- como acompañamiento de la bailarina Guy Stephan²⁵⁸ y dos sinfonías al inicio de cada una de las partes del espectáculo de los señores

²⁵⁵ *Gaceta de Galicia*, 11 de enero de 1886.

²⁵⁶ No se especificaba el autor en los programas publicados previamente en prensa ya que seguramente se improvisaba sobre la marcha la pieza interpretada porque no tenía más valor artístico que el de “abrir” el concierto o función.

²⁵⁷ *El Eco de Galicia*, 2 de agosto de 1851.

²⁵⁸ Marie Guy-Stéphan (1818-1873) fue una bailarina francesa que triunfó en los teatros de España entre los años 1843 y 1851 (Lavaur, 1999: 140).

Saint Hippolyte que eran prestidigitadores de reconocida trayectoria en ciudades como Ámsterdam, Bruselas o Madrid.

El 13 de diciembre de 1868 hubo un concierto espectáculo que se abría con una sinfonía interpretada por la orquesta seguido de un concierto, un espectáculo de ventriloquía y la presentación del gran polyscopio universal. La parte musical fue interpretada por J. B. Maggiocco (flautista), F. Tassara (violinista) y C. Nicora (guitarrista) con el siguiente programa²⁵⁹:

- la *Gran fantasía* de violín en Re M de Alard
- *Gran concierto* sobre motivos de la ópera *La Sonámbula*, para flauta
- Variaciones de violín sobre *El carnaval de Venecia* de Ernst.

Este espectáculo se repetiría el día 17 de diciembre, pero variando las obras interpretadas en el concierto:

- Misesere en la ópera *Il Trovatore*, de Verdi.
- *Recuerdos de América*, variaciones burlescas, ejecutadas en el violín por el Tassara.
- Gran fantasía para flauta, sobre motivos de la ópera *La Traviata*, compuesta y ejecutada por el Sr. Maggiocco.

Y de nuevo el día 27 con este programa musical:

- Variaciones brillantes y burlescas de violín, sobre *El Carnaval de Venecia*
- Pieza de concierto en Mi mayor para flauta, Böen

Otro tipo de espectáculos variados eran los ofrecidos por compañías mixtas, como la dirigida por Manuel Calvo que pasó por el Teatro en enero de 1886. Su agrupación se presentaba como “dramática de zarzuela y baile” y sus funciones estaban conformadas por obras de teatro, bailes, juguetes y zarzuelas; tenemos un ejemplo en la función que tuvo lugar en la noche de Reyes:

Agradar es el propósito.
El baile “La flor del Perchel”.
Huyendo del microbio.
A las tres de la tarde.- Entrada general 2 reales.
El drama “La esposa del vengador”.
El baile “La aldeana y el Pierrot”.
La zarzuela “Para casa de los padres”.²⁶⁰

La compañía de Alberto García Pellerano, cuyas actuaciones eran del estilo de las de Fregolí²⁶¹, fue otro ejemplo de este tipo de compañías mixtas. En este caso se anunció como

²⁵⁹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1840-1928)”, legajo 1, folio sin numerar.

²⁶⁰ *Gaceta de Galicia*, 5 de enero de 1886.

²⁶¹ *El Eco de Santiago*, 26 de septiembre de 1908. Leopoldo Fregolí (Roma, 1867-Viareggio, 1936) se presentó como transformista en 1890 obteniendo un éxito inmediato: su habilidad consistía en saber ejecutar transformaciones rápidas y completas de personajes, y recitar con pantomimas la parte de texto correspondiente a diversos personajes que intervenían en sus obras. Sebastián Gasch escribió sobre él: “Fregolí encarnó a más de un millar de personajes de todos los géneros, tipos y especies. Fue el rey del truco, el emperador de la ficción, el zar de todas las sorpresas. Émulo de Proteo al asumir las más diversas apariencias, su personalidad tenía algo de alegre mito. Burlador de los escenarios, genio de la parodia y de la pantomima, fue uno de los ídolos populares de una época... Con Fregolí brotaban, llevadas a la escena, las primeras

“gran compañía escénica musical de variedades, ilusión moderna, opereta y zarzuela” y este fue el programa de la segunda función dada en el Teatro el 4 de octubre de 1908:

Sinfonía por la orquesta.

Nuevos y sorprendentes experimentos de alta ilusión, “El Teléfono sin Hilos”.

15 minutos de intermedio.

Segundo acto.- estreno de la preciosa opereta de gran efecto y rápidas transformaciones, bonito argumento “Las 500 pesetas”, 9 personajes, 45 transformaciones, suceso colosal.

Tercer acto.- Gran acto de variedades, suceso verdad de los malabaristas Jougliers “Negrisll e Irsos”.

Monólogo sin palabras “El Suicidio”.

Segunda representación con variados trabajos de malabares, cómicos Jougliers “Negrisll e Irsos”.

A petición general: Transformaciones instantáneas a presencia del público.²⁶²

En este campo encontramos otro ejemplo más peculiar, el de la actuación dada el 6 de abril de 1905 por el transformista Sr. Valenzuela²⁶³ que venía acompañado por varios artistas que interpretaron una “zarzuelita y un juguete cómico”²⁶⁴ y Eugenio Fuentes que interpretó “bonitas composiciones en el piano”²⁶⁵. El programa incluía una sinfonía y una zarzuela:

1º. Sinfonía.

2º. El divertido juguete cómico titulado: *La mujer del sereno* desempeñado por las señoras Morey, Ceilles y los señores Valenzuela y González.

3º. La aplaudida y graciosa zarzuela *Torear por lo fino* desempeñada por las señoras Ceilles, Villar y Morey y los señores González y Valenzuela.

4º. La hija del coronel en la que tanto se distingue el Sr. Valenzuela el cual hace veintitrés transformaciones escritas expresamente para dicho artista.

5º. El precioso monólogo en que se distingue notablemente el aplaudidísimo transformista Sr. Valenzuela, titulado: *Tratado de urbanidad*.²⁶⁶

Otra tipología de actividades que implicaba interpretación de música, eran las funciones de magia, como fue el caso de un prestidigitador que actuó en enero de 1877 o la prestidigitadora Elisa Limiñana²⁶⁷ en agosto de 1878. Para abrir este tipo actuaciones se interpretaba una sinfonía aunque en los anuncios no se especificaba el título ni la formación que la interpretaba.

También existieron otras actividades musicales aunque no eran exactamente del tipo de música que nos interesa para esta investigación; un ejemplo fue la agrupación *Los tres negros bemoles* que actuaron en el Teatro Principal el 10 de noviembre de 1888, en cuyo espectáculo también tomó parte el ilusionista El Brujo. Eran considerados “clowns musicales” y, según la prensa que los anunciaba, habían sido premiados con medalla de oro por diferentes sociedades artísticas por sus extravagantes, caprichosos y originales instrumentos entre los que se encontraban “sartenes y chocolateras de una sola cuerda, cascabeles, timbres, macarrones,

intuiciones de los temas de nuestro tiempo: el predominio de la acción, la rapidez, la velocidad... Y alborotó los dormidos escenarios con travesura vertiginosa, con su imaginaria galería de espejos” (Sánchez Martínez, 2006: 91).

²⁶² *El Eco de Santiago*, 3 de octubre de 1908.

²⁶³ Parte de sus ingresos fueron donados a los pobres de la ciudad.

²⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 4 de abril de 1905.

²⁶⁵ *El Eco de Santiago*, 5 de abril de 1905.

²⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 5 de abril de 1905.

²⁶⁷ *El Diario de Santiago*, 29 de agosto de 1878.

cencerros, panderetas, violines, bandurrias, guitarras y guitarrones, guarrachas, etc. etc., con los cuales ejecutan piezas musicales de los mejores autores modernos, con una precisión y gusto artístico admirables”²⁶⁸.

5.2. BAILES

Los bailes realizados en el Teatro Principal se concentraban en las fiestas de Carnavales, la Candelaria²⁶⁹, Pascua, Ascensión y Fiestas del Apóstol. Estaban organizados por diversas sociedades de ocio compostelanas²⁷⁰ como *La Armonía*²⁷¹, *La Incógnita*²⁷², *Liceo Compostelano*²⁷³, *Blanco y Negro*²⁷⁴, *Little-Club*²⁷⁵, *Recreo Artístico e Industrial*²⁷⁶, *La Amistad*²⁷⁷, *Luz y Sombra*²⁷⁸, *La Careta*²⁷⁹, *Unión Artística Compostelana*²⁸⁰ o *El Disfraz*²⁸¹. Muchas de estas sociedades, sobre todo las de fugaz existencia, no tenían un local permanente de reunión o el del que disponían no era adecuado para acoger estos bailes, en cuyo caso los organizaban en el Teatro Principal, en el Teatro Circo o en los salones de café como El Español, El Siglo o El Méndez Núñez (García Caballero, 2002: 165).

Algunos teatros, como era el caso del compostelano, tenían bajo el entarimado de la platea un mecanismo que permitía elevarlo y que quedase al mismo nivel del escenario. Este recurso permitía, una vez que se habían retirado las butacas, convertir la platea en una sala de baile (Sánchez García, 1997: 163). Este mismo sistema fue el instalado por Faustino Domínguez Coumes-Gay en el Teatro Principal de A Coruña, actual Teatro Rosalía de Castro (Soraluce, 2005: 13-14).



Antiguo sistema de elevación del anfiteatro.
Fotografía de 1986 cedida por el arquitecto Pablo Tomé.

²⁶⁸ *Gaceta de Galicia*, 10 de noviembre de 1888.

²⁶⁹ *El Diario de Santiago*, 28 de enero de 1878.

²⁷⁰ Véase el listado de Asociaciones y Sociedades Recreativas y culturales existentes en Santiago desde 1840 en la página 229 del volumen II de la tesis doctoral de María García Caballero.

²⁷¹ *Gaceta de Galicia*, 6 de enero de 1883.

²⁷² *Gaceta de Galicia*, 12 de enero de 1891.

²⁷³ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1894.

²⁷⁴ *El Eco de Santiago*, 2 de febrero de 1897.

²⁷⁵ *El Eco de Santiago*, 8 de febrero de 1898.

²⁷⁶ *El Eco de Santiago*, 20 de febrero de 1898.

²⁷⁷ *El Eco de Santiago*, 10 de febrero de 1899.

²⁷⁸ *El Eco de Santiago*, 6 de febrero de 1900.

²⁷⁹ *El Eco de Santiago*, 2 de enero de 1902.

²⁸⁰ *El Eco de Santiago*, 19 de enero de 1903.

²⁸¹ *El Eco de Santiago*, 21 de enero de 1903.

Sobre los bailes encontramos un texto en la prensa compostelana en 1903²⁸² en el que narra los orígenes de los primeros bailes en el teatro de la ciudad, remontándose este al año 1821, al igual que se celebraban en otras ciudades donde había coliseos similares para promover un tipo de diversión con “orden y decoro”:

Los primeros bailes públicos en Santiago

A las reuniones o tertulias en casa particulares, en las que, para su esparcimiento, se congregaba la juventud de la buena sociedad santiaguesa, sucedieron aquí a principios del siglo XIX, los bailes públicos, diversiones que llegaron a su apogeo en los promedios de dicha centuria, o sea, cuando, después de la exclaustración, púdose contar con amplios locales en algunos de los suprimidos conventos.

Habilitada para teatro, una casa en la Rúa Nueva, en cuyo solar se construyó más tarde el actual coliseo con arreglo a planos hechos por el arquitecto santiagués D. Manuel de Prado, fue allí, al parecer donde se celebraron los primeros bailes de entrada. En el año de 1821 D. Vicente Estrella, director de la primera compañía cómica que actuó en dicho teatro, pidió permiso a la Municipalidad (16 de Enero) para dar en el mismo, bailes públicos, apoyando su petición en los siguientes términos: “que observando los deseos del pueblo de procurarse alguna distracción en varios días de la época de media hasta el carnaval, puede proporcionarla en la casa del Teatro, cual es la de bailes, bajo el mayor posible orden y decoro. El aprecio de igual diversión pública en toda nuestra Nación, es muy general, y lo es también que se proporciona en todas las ciudades, especialmente en las que hay teatro. Bien público es por cierto el celo y esmero con que el exponente ha puesto dio edificio, habiendo invertido para ello cantidad de consideración con bastantes afanes y desvelos... Todos somos interesados en promover esta sencilla clase de diversión, en la que el pueblo se distrae decentemente...” [...]

En otro texto de 1904 también se opina, y no muy bien, acerca de los bailes de Carnaval y se menciona la música interpretada en ellos diciendo que “si los bailes de máscaras (y conste que hablamos en tesis general), fiestas donde se olvida la seriedad, la circunspección hasta de aquellas personas que acostumbramos a ver tranquilas, sosegadas; reuniones en las que la joven discreta se entrega a los movimientos de una agitada polka o de un vertiginoso wals; sitios donde no se oyen más que simplezas y tonterías [...]”²⁸³. La dificultad de conocer exactamente la música interpretada como fondo de estos bailes radica en que sólo se menciona de pasada en la prensa pero con la denominación del tipo de danza como polka, vals o minuetos, pero no más allá sin especificar título ni autor. En estos bailes, el comportamiento del público, en ocasiones, se salía de las habituales convenciones de sociedad. Aunque, obviamente, estos bailes eran una actividad festiva, al ser dentro de un edificio con cierta solemnidad cabía esperar cierta compostura por parte de los asistentes:

Dio el sábado en nuestro coliseo el tercer baile de máscaras la entusiasta “Sociedad Coral Unión Artística Compostelana”, y como habíamos augurado, resultó brillantísimo.

La concurrencia era tan numerosa que ya no sólo en el salón sino en los palcos y galerías apiñábanse el gentío con esa alegría que Momo sabe inocular a sus

²⁸² *El Eco de Santiago*, 2 de abril de 1903.

²⁸³ *Gaceta de Galicia*, 16 de febrero de 1904.

devotos y que al ser empujados por Terpsícore los hace subir unos escalones más hacia el templo de la locura.

El descanso fue el momento escogido por los reñidos *teams* para celebrar la descomunal batalla serpentinesca, y la verdad es que superó a toda la descripción. Situados en los palcos principales rompieron el fuego con condenados rollos que hirieron ánimos y entonces la lucha fue terrible, vigorosa, hasta que agotadas fuerzas y municiones se firmó la paz que turbó ligeras escaramuzas sin consecuencias. El resultado del combate fue: muertos, ninguno, heridos dos sombreros y varios brazos reventados.

En resumen: el festival hermosísimo y digno de repetirse.²⁸⁴

Entre los bailes de Carnaval que se celebraban en Santiago en los distintos cafés, teatro y sociedades, había algunas diferencias tanto por el tipo de local en los que se celebraban como por la clase social que asistía a ellos (García Caballero, 2002: 162). Esto queda muy bien reflejado en el siguiente texto:

En el Casino, la elegancia, la finura, la galantería más exquisita, así como la hermosura, y la juventud rendían armas. El baile del domingo de Carnaval ha sido de los que dejan época.

En el Teatro las emociones fuertes, violentas, el amor también, lo que no puede menos de acontecer que exista, donde está la juventud de ambos sexos, estrechada por los lazos de un wals, y para más tocado por la charanga de cazadores de la Habana que con dulzura y muestras dignas de los aplausos que se la prodigaban dejó oír a los asistentes al baile del Liceo, que en suma fue un baile de domingo de Carnaval en el que confundíanse bajo el negro antifaz, la modistilla con la honrada artesana de los barrios extremos de la ciudad.²⁸⁵

Se dio el caso en el año 1877 de que el baile de Carnaval organizado en el Teatro Principal debió anularse por falta de asistencia, cosa chocante ya que el resto de salas compostelanas estaban atestadas de gente. García Caballero (2002: 168) achaca esto a que la clase media y alta, que era la habitual al coliseo de la Rúa Nova, no quería codearse con las clases populares en estos bailes “públicos” y para esto se apoya en un amplio artículo de prensa²⁸⁶ del cual reproducimos el siguiente extracto:

[...] Aquí en Santiago, parece que el patrimonio exclusivo de una máscara con pañosa o capa de paja, extravagante careta y un pañuelo de hierbas de bufanda es el de abusar del que tiene que oírla regalándole al oído mayúsculas sandeces.

De esto ocurrió mucho en el teatro todas estas noches, pues como baile público, las máscaras atrevidas, asquerosas y de mala fe, no precisan por lo visto acordarse que se hallan en un local entre gente decente y se olvidan, para molestar, de la educación que hayan recibido. [...]

Esta idea de que a las clases más altas no les agradaba mezclarse con el pueblo llano, se ve reforzada por un comentario a raíz de los bailes de Carnaval de 1893 en el que se detalla cómo las clases altas, al llegar ciertas horas de la noche, comienzan a abandonar el Teatro Principal molestos por las coplas que algunos asistentes de clases más bajas comenzaron a cantar:

²⁸⁴ *El Eco de Santiago*, 4 de febrero de 1907.

²⁸⁵ *Gaceta de Galicia*, 26 de febrero de 1895.

²⁸⁶ *Gaceta de Galicia*, 6 de febrero de 1894.

[...] En los palcos había lo más florido de la sociedad santiaguesa, representado por graves mamás y simpáticas y bellas niñas que lucían hermosos atavíos que evidenciaban más y más los encantos que atesoraban sus dueñas. Pronto dejaron el local y poco a poco, debido a que el baile, a causa de la distribución de los premios concedidos y a haber cantado los coros de borrachos y jugadores varias coplas, no del mayor gusto musical por su novedad, comenzaron a marcharse muchas familias de las que ocupaban los palcos y las pocas que discurrían de máscara por el salón.

A las dos de la madrugada abandonaron el teatro, hora en la cual se promovieron incidentes entre los que esperaban turno durante una hora para recoger el ropero sus abrigos; y eso que el servicio estuvo a cargo de los distinguidos hermanos Fraga, que lo han desempeñado a gusto de todos. El buffé caro y malo. La orquesta peor; hubo momentos en que no se podía bailar a pesar de que tocaba la mazurka que entonaban los borrachos momentos antes, cuyo ritmo ayuda mucho para su mejor compás por la similitud que tiene con las de los marineritos de la Gran Vía. [...]

Este mal concepto de los bailes de máscaras que tenían las clases altas se ve reflejado en un amplio artículo publicado en la *Gaceta de Galicia* -periódico liberal-católico de la familia Fernández Tafall y amigos de Montero Ríos- en el que se quejan de que estos actos poco morales se hayan extendido por todo tipo de locales sociales, “no solo el burdel, sino los coliseos más coruscantes y hasta los aristocráticos salones, se abren a esta espantosa corrupción fomentándola con toda clase de incentivos, sin perdonar los regales”²⁸⁷ atacando especialmente a los asistentes a los bailes de más relumbré tomando riqueza por moralidad ya que “creen escudarse o disculparse, eligiendo los bailes más ostentosa y ricamente organizados y celebrados, porque allí solo concurren personas decentes, tomando por desgracia y por mayor decadencia, lo que sólo arguye mayores posibles para el guardarropas y la taquilla”²⁸⁸. Como indica Bermúdez de la Puente (1986: 15-16), fueron habituales estos artículos en prensa firmados denunciando el mal gusto y la incultura que se veían en esta fiesta de Carnavales, generalmente se consideraba que estos bailes eran foco de inmoralidades y atentaban contra las buenas costumbres de la gente pero estas críticas no iban dirigidas por igual a todos los ciudadanos compostelanos ya que el Carnaval no era celebrado de igual manera por todos: mientras el pueblo era tachado de grotesco e inmoral por participar en las mascaradas callejeras, la clase alta celebraba estas fiestas con bailes en sociedades que vigilaban la entrada para evitar altercados.

En la época de los bailes de Carnaval encontramos, de manera habitual, la participación en el Teatro Principal de la Orquesta Curros²⁸⁹ -o con el formato de Sociedad de Sextetos Curros en el Teatro Circo²⁹⁰-, una orquesta dirigida por el Sr. Valverde²⁹¹, la Charanga de Cazadores²⁹², una orquesta dirigida por el Sr. Villaverde²⁹³, la tuna de Valladolid²⁹⁴ o la

²⁸⁷ *Gaceta de Galicia*, 4 de marzo de 1905.

²⁸⁸ *Gaceta de Galicia*, 4 de marzo de 1905.

²⁸⁹ *Gaceta de Galicia*, 12 de enero de 1891.

²⁹⁰ *Gaceta de Galicia*, 5 de enero de 1887.

²⁹¹ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1894.

²⁹² *El Eco de Santiago*, 2 de febrero de 1897.

²⁹³ *El Eco de Santiago*, 19 de febrero de 1900.

²⁹⁴ *El Eco de Santiago*, 19 de febrero de 1901.

Banda Municipal²⁹⁵. La ciudad en Carnavales era un hervidero de bailes como podemos ver en un anuncio de 1894 según el cual se celebraría uno el jueves en el teatro del Liceo Compostelano, el viernes otro en el local de la Juventud en la calle de Casas Reais, el sábado en el Teatro Principal uno organizado por el Recreo Artístico e Industrial, el domingo otro de nuevo en el Teatro Principal organizado por el Liceo Compostelano, el lunes otro en el Teatro Principal por el Recreo para terminar el martes con bailes en el Teatro Principal por el Liceo Compostelano, otro en la sede de la Juventud y otro en el Casino²⁹⁶. Las representaciones de ópera, zarzuela o teatro, quedaban interrumpidas por estos bailes de Carnaval entre la temporada de invierno y la de Cuaresma.

5.3. VELADAS LITERARIO-MUSICALES

Las veladas literario-musicales eran otro de los tipos de espectáculos que incluían intervención musical. Estas veladas literario-musicales eran fiestas cultas en las que se combinaban actuaciones de poetas con la interpretación de obras de música a cargo de aficionados pertenecientes a familias acomodadas compostelanas y que, como apunta Martínez Romero (2001: 67), eran la expresión de un momento y de una sociedad liberal con unas capas burguesas y pequeño burguesas tendentes a una mayor socialización de la vida pública. En esta extensa descripción de una velada literaria que tuvo lugar en el Teatro Principal en 1885, podemos ver la amplia participación de personajes, que la parte musical estuvo a cargo de la orquesta de la Sociedad Económica que gratuitamente tocaba escogidas piezas y que su finalidad era “procarar con la regeneración material y moral de nuestra desventurada Galicia, así como solícita en elevar el sentimiento artístico, indispensable complemento de las útiles enseñanzas que proporciona con los muchos centros de ilustración que sostiene y protege”²⁹⁷. En el mismo artículo del que extraemos la anterior información, también indica que, entre las distintas piezas musicales, se intercalaron declamaciones: comenzó la velada con la representación de la comedia *Noticia fresca* - por los Sres. Gomara, Carballo y Sra. Cobeñas-, posteriormente Bonifacio Gomara entonó una serie de coplas acompañado a la guitarra por Esperanza García, la misma Srta. García interpretó ya en solitario al piano la barcarola y tempestad de Mata seguidas por la gran polonesa de Chopin, la Srta. Moreno cantó una cavatina de *Ernani*, de nuevo Esperanza García ejecutó -junto con su hermana Dolores- la sinfonía de *Poeta y aldeano*, el Sr. Telechea cantó la romanza *Non te scordar di me*, el joven concertista Sr. Bernardi tocó con el acordeón sonatas y malagueñas, leyeron poesías la Srta. Constan, Srta. Cobeñas, Sr. Valero, Sr. Amato, Sr. Taboada y Sr. Valgoma para terminar la velada con la comedia *No siempre lo bueno es bueno* bajo la dirección del Sr. Taboada.

Veremos varios ejemplos de este tipo de veladas literario-musicales para analizar cómo se disponían sus programas. El primer caso de estas veladas que encontramos estuvo organizado por la Sociedad de Conciertos de José Curros y en ella participaron dos coros y la orquesta de Curros, además de varios escolares aficionados.

El programa fue el siguiente:

²⁹⁵ *El Eco de Santiago*, 12 de febrero de 1899.

²⁹⁶ *Gaceta de Galicia*, 1 de febrero de 1894.

²⁹⁷ *Gaceta de Galicia*, 26 de enero de 1885.

Primera parte-

1º Overture (Flauta encantada).- Mozart.

2º Escena de baile (Noches de España).

3º Suite de orquesta (L'arlesienne) primera vez.- Bizet.

a. Pastorale. b. Farandele.

4º En obsequio a la Sociedad tomará parte el notable profesor D. José Esain ejecutando a la ocarina dos preciosos números.

Segunda parte, por el sexteto.-

1º Fantasía sobre motivos de Fausto.- Gounod.

2º 2ª Polonesa de concierto.- Curros.

3º Lectura de poesías de los distinguidos Sres. Caula, Barcia Caballero, Brañas, Labarta y otros.

Tercera parte, por el orfeón La Lira bajo la dirección del joven artista D. Ladislao Suárez.

1º Retreta.- Rillé.

2º Célebre serenata (para instrumentos de cuerda).- Pierné.²⁹⁸

La *Liga Gallega* organizó una velada en honor a Juan Montes, con motivo de su reciente fallecimiento, donde tuvo mayor importancia la música al ser en honor al maestro lucense y en el que participaron Enrique Lens, Daniel y Castor Méndez Brandón, la Banda Municipal de Santiago, la del Regimiento de Zaragoza y, de nuevo, la orquesta dirigida por José Curros.

Primera parte

1º “La Corte de Granada”, Chapí - Por la *Banda Municipal*, que dirige don Juan M^a López.

2º “Biografía y juicio crítico de las obras de D. Juan Montes por el Maestro D. Enrique Lens.

3º Monólogo de “La Tempestad”, Chapí – Para canto y piano por los señores Méndez Brandón (D. Daniel) y Lens.

4º Poesía a la memoria de Montes, del Excmo. Sr. D. Luis Rodríguez Seoane, leída por el Sr. D. Luis Rodríguez Viguri.

5º Aria de la ópera “Fausto”, Gounod. – Para canto y piano, por el eminente artista gallego D. Castor Méndez Brandón, acompañado por D. Enrique Lens.

6º “Gran Sonata gallega” del Maestro Montes, por la *Banda Municipal*.

Segunda parte

1º “Suite 1ª de Grieg”.- Por la *Banda del Regimiento de Zaragoza* que dirige el notable maestro D. Francisco Martínez.

2º “Poesía” original del Sr. D. Juan García San Millán, leída por su autor.

3º “Balada Gallega” de Montes.- para canto y piano por los señores D. Daniel Méndez Brandón y D. Enrique Lens.

4º “Décimas a la muerte de D. Juan Montes”, de D. Alfredo Brañas, declamadas por el notable aficionado D. Segundo García de la Riva.

5º “Lonxe da terra”, balada gallega, para canto y piano por D. Castor Méndez, Brandón y el Sr. Lens.

6º Célebre “Alborada de Juan Montes” ejecutada por la *Banda del Regimiento de Zaragoza*.

Tercera parte

1º Gran Dúo de la ópera “I Puritani” Bellini, para canto y piano por los señores Méndez Brandón (D. Castor y D. Daniel) y D. Enrique Lens.

²⁹⁸ *Gaceta de Galicia*, 19 de octubre de 1892.

2º Discurso de gracias por el Presidente de la “Liga Gallega Compostelana” Dr. don Salvador Cabeza de León.

3º Final: “Célebre Muiñeira” titulada O Bico, del Maestro Montes, por la orquesta que dirige el distinguido Maestro D. José Curros.²⁹⁹

El 14 de noviembre de 1886 se celebró en el Teatro Principal una velada a favor de Enrique Lens Viera. A Lens le acompañaron el *Orfeón Valverde* además de “varios jóvenes que darán variedad al espectáculo poniendo en escena *Las plagas de Egipto* [...] amenizará los intermedios una brillante orquesta”³⁰⁰. El programa ofrecido fue el siguiente:

Primera parte

1º Sinfonía por la orquesta.

2º Gran Concierto op. 79 para piano, por el Sr. Lens..... WEBER.

Larghete afectuoso.

Alegro apasionato.

Marcha y ronda final.

3º Alborada por el Orfeón que dirige el distinguido profesor Sr. Valverde, que galantemente se ha prestado a tomar parte, en obsequio al beneficiado...SILVARI.

4º Pasquinade (a petición) para piano por el Sr. Lens.....GOTSCHALK.

Segunda parte

1º Sinfonía por la orquesta.

2º La Comedia en un acto titulada LAS PLAGAS DE EGIPTO

desempeñada por varios jóvenes estudiantes, los cuales se han prestado gustosos, como prueba de cariño al antiguo compañero.

3º Estudio de concierto para la mano izquierda sola, para piano por el señor Lens..... VIMNZKI.

Tercera parte

1º Sinfonía por la orquesta.

2º Gran marcha y wals de concierto para piano por el Sr. Lens.....HERZ.

3º Célebre Puerto-riqueña por el Orfeón

4º Célebre fantasía para piano por el Sr. Lens.... THELLORY.³⁰¹

Merece la pena el análisis de la crítica posterior a esta velada. El comentarista no fue muy amable, con sus palabras deja entrever la falta de calidad de los participantes que solían ser estudiantes y aficionados compostelanos que mostraban mejor intención que dotes para la interpretación musical. Llamen la atención juicios sobre los diletantes tan poco compasivos como que el intérprete de piano rompía las teclas y asesinaba a Beethoven, que el violinista apuñaló a Paganini para terminar ironizando sobre la creación de una sección musical en el hospital psiquiátrico sito en el barrio compostelano de Conxo:

[...] Se habló de todo: se destrozaron versos, se asesinó a Beethoven en el piano, se le dieron puñaladas a Paganini, por un chico de Derecho que empezó a estudiar con Valverde, siguió con Curros y acabó por quedarse solo con el Método, se cantaron peteneras y al último se repartieron dulces de una boda.

Las niñas bailaban una polka con todo furor.

El del piano rompía las teclas.

El polvo del salón asfixiaba.

Me acerqué a D^a. Romualda que charlaba con otras dos vecinas.

²⁹⁹ *El Eco de Santiago*, 4 de noviembre de 1899.

³⁰⁰ *Café con gotas*, 14 de noviembre de 1886.

³⁰¹ *Gaceta de Galicia*, 14 de noviembre de 1886.

- Ay, señora... algún mal nos va a venir por Santiago...
- ¡Jesús, María! ¿Por qué lo dice V?
- Porque después de mucho cantar y bailar suele venir alguna desgracia como dice el vulgo: hace tiempo que se abrieron academias de música, que vinieron hasta profesores de canto... y no sé si alguno de baile...
- ¡Cierto, señora, parece que vamos a reventar de contento...
- Ya ve V. estamos rodeados de músicos por todas partes...
- Los Profesores de lenguas también se venden baratos...
- Tan baratos que un Alemán tuvo que marcharse al quinto día de haber llegado...
- Y dicen que dejó muy gratos recuerdos...
- ¡Y pasantes de maestros de escuela!...
- Jesús!... Lo peor es que si todos vamos a enseñar entonces quienes van a ser discípulos?...
- Oí con paciencia a las señoras, pero lo cierto es que en Santiago se desarrolló una manía profesional que no sabemos en que irá a parar.
- ¡Con el tiempo va a figurar en el Manicomio de Conjo una sección de Música!³⁰²

La primera actividad de 1901, el día 1 de enero a las 18.30h, fue una velada literario-musical organizada por el Ateneo León XIII. En la parte musical participaron la Banda Municipal, el Sr. Muras y el Sr. Gurruchaga cantando, Enrique Lens y el Sr. García Jiménez al piano, el sexteto Curros y la Banda de Zaragoza mientras que los textos fueron declamados por Máximo de la Riva, Leandro María Silván o Salvador Cabeza de León. Siguieron este programa:

PRIMERA PARTE

- 1º Gran sinfonía del Stabat-mater, Rossini, por la banda municipal.
- 2º Una estrella de la mañana, trabajo del P. Plácido leído por D. Máximo de la Riva.
- 3º Dies-irae de la gran misa de Verdi, por la misma banda.
- 4º Al inmortal pontífice León XIII, poesía de D. Alfredo Brañas, leída por don Leandro María Silván.
- 5º Invocación a Dios, para canto y piano por los señores Muras y Lens.
- 6º Meditación, poesía de D. Juan Barcia, leída por D. Ángel Pedreira.
- 7º Salud al siglo XX, por D. Salvador Cabeza de León.
- 8º Célebre septimino de Beethoven, por el sexteto Curros.
- 9º Tristezas, consuelos y esperanzas por D. Emilio Villelga.

SEGUNDA PARTE

- 1º El último sueño de la Virgen por la banda de Zaragoza.
- 2º Discurso de D. José Santaló.
- 3º Les Érinnyes -Massenet- por la misma banda.
- 4º Poesía en castellano por D. Juan García Sanmillán.
- 5º Paráfrasis de Sol para canto y piano por los señores Gurruchaga y Lens.
- 6º Jesucristo y su obra en el siglo que muere por D. Francisco Suárez Salgado.
- 7º Hymno al siglo XX poesía por don José Pueyo.
- 8º Gran marcha triunfal a León XIII a dos pianos por los Sres. García Jiménez, Lens y el quinteto Curros.
- 9º El siglo que termina y el que se inaugura, discurso por el presidente de la sesión D. José Mª Portal.³⁰³

³⁰² *El Ciclón*, 14 de noviembre de 1886.

³⁰³ *El Eco de Santiago*, 31 de diciembre de 1900.

Para conmemorar el levantamiento del 2 de mayo, en 1902 tuvo lugar una solemne velada literario musical con la participación de la Banda Municipal, el Orfeón del Círculo Católico, el pianista Sr. García Jiménez y el cantante Sr. Muras, siguiendo este programa:

PRIMERA PARTE

- 1º *Un-ha festa n'os muiños de Piray*, Santos, por la Banda Municipal.
- 2º *El 2 de Mayo de 1808*, por don Bernardo López, recitado por el Presbiterio Sr. Suárez Salgado.
- 3º *La Aurora*, Rille, por el Orfeón del Círculo Católico.
- 4º *Trabajo en prosa*, por el Sr. Cabeza de León.
- 5º *Poesía*, por el Sr. Sayans, alumno del Seminario.
- 6º *Despedida*, balada gallega, Nieto, cantada por el Sr. Muras, acompañado al piano por el Sr. García Jiménez.
- 7º *Poesía* por el Sr. Víctor Castro Rodríguez.

SEGUNDA PARTE

- 1º *La Arlesiana* núm. 2, Bizet, por la Banda de Zaragoza.
- 2º *Discurso* del Sr. Villar Grangel, alumno de Derecho.
- 3º *El Paseo por el lago*, Mendelshon, por el Orfeón del Círculo Católico.
- 4º *Trabajo en prosa*, por el señor Gómez Martínez, alumno del Seminario.
- 5º *Al Batallón de los Literarios*, poesía del Sr. Arias, CAPITÁN DEL Regimiento de Zaragoza.
- 6º *Andante sostenuto y Romanza de Tenor de la ópera "Tosca"*, Puccini, al piano, por el Sr. García Jiménez.
- 7º *Discurso* del Presidente.³⁰⁴

El 18 de mayo de ese mismo año tuvo lugar en el teatro una velada organizada por la comisión ejecutiva del monumento a Alfredo Brañas en la que participaron el Orfeón de Valverde y el Sexteto Curros con el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

- 1º "Los hijos del mar" de Barrera, cantado por el orfeón del Círculo Católico de Obreros, dirigido por don Manuel Valverde.
- 2º Memoria por el Secretario don José Santaló.
- 3º Intermezzo de "Caballería rusticana", Mascagni, por el sexteto Curros.
- 4º Poesía de D. Alfredo Brañas, leída por D. Luis Rodríguez Viguri.

SEGUNDA PARTE

- 1º Balada gallega, letra Añón, música de D. Manuel Valverde, por el orfeón.
- 2º A D. Alfredo Brañas, poesía de D. Juan García San Millán.
- 3º Alborada de D. José Curros, por el sexteto.
- 4º Poesía de D. Alfredo Brañas, leída por D. Salvador Cabeza León.
- Discurso del Sr. Presidente D. Juan Vázquez de Mella.³⁰⁵

No trascendió mayormente la actuación musical en la prensa posterior salvo una simple mención de que "el orfeón del Círculo Católico, la Memoria del Sr. Santaló, la poesía del Sr. San Millán y las leídas por los Sres. Rodríguez Viguri y Cabeza, lo mismo que el sexteto Curros fueron aplaudidísimos"³⁰⁶.

³⁰⁴ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1902.

³⁰⁵ *El Eco de Santiago*, 16 de mayo de 1902.

³⁰⁶ *El Eco de Santiago*, 20 de mayo de 1902.

De nuevo encontramos el Ateneo León XIII como organizador de una velada el 19 de marzo de 1903 en conmemoración del XXV aniversario de la exaltación al Papa León XIII³⁰⁷; no es seguro que tuviese lugar en esta fecha ya que encontramos un anuncio en el que se indica que se posponía la velada del Ateneo León XIII debido a que el día 25 de marzo coincidía con los festejos de la colocación de la primera piedra de la Escuela de Veterinaria, así que se posponía el evento para Pascua de Resurrección como remate de las fiestas de Semana Santa³⁰⁸. En otro anuncio vemos un concierto con la misma temática el 13 de abril, organizada por el mencionado Ateneo León XIII, en la que participaron, entre otros en la parte musical, el sexteto Curros, el Orfeón de la Unión Artística, los Sres. Gurruchaga, Soto, Lens, Echevarrieta, Suárez y Cimadevila, que tuvieron a su cargo la parte artística cosechando muchas salvas de aplausos³⁰⁹ y en otro medio se notificaba que también formarían parte de ella los Sres. Barcia Caballero, Suárez Salgado, el Rvdo. P. Plácido Rey Lemos García Sanmillán³¹⁰.

El 30 de abril de 1904 tuvo lugar el Festival de la Unión Escolar. En la parte musical participó la Banda de Zaragoza y el cantante Sr. Muras. El programa estuvo compuesto por las siguientes obras y participaciones:

PRIMERA PARTE

1º “Ecos del Miño”, obertura, Espinosa, por la banda de Zaragoza.

2º El aplaudido juguete cómico en dos actos y en prosa original de don Miguel Ramos Carrión titulado “La Careta Verde”, desempeñado por el cuadro de declamación de la Unión Escolar.

SEGUNDA PARTE

1º “Soedades”, romanza para canto y piano, original de D. José Martín, cantada por el Sr. Muras.

2º “Escenas Venecianas”, por la banda de Zaragoza.

TERCERA PARTE

1º El juguete cómico en un acto titulado “Un cuarto con dos camas”, por la sección de declamación.

2º “La Revoltosa”, fantasía, Chapí, por la banda de Zaragoza.³¹¹

El 10 de diciembre de 1904, el Ateneo León XIII conmemoró el cuarto centenario de Isabel la Católica en el Teatro Principal a las 19h con una velada literario-musical. La parte musical corrió a cargo del Quinteto Curros, Jesús Longueira y Nemesia Courtier al piano, María Naveira cantando y el Orfeón Universitario de Compostela, siguiendo este programa:

PRIMERA PARTE

“Las Noces de Fígaro”, Mozart; por el quinteto Curros.

Discurso del socio D. Armando Cotarelo y Valledor.

“Entrada de los Reyes Católicos en Granada”, himno, M. de Benito; tocado al piano por D. Jesús Longueira.

Poesía del socio D. José María Ruano.

“Serenata morisca”, R. Chapí; tocada al piano por la señorita Nemesia Courtier.

³⁰⁷ *El Eco de Santiago*, 2 de marzo de 1903.

³⁰⁸ *Gaceta de Galicia*, 22 de marzo de 1903.

³⁰⁹ *El Correo de Galicia*, 14 de abril de 1903.

³¹⁰ *El Eco de Santiago*, 11 de abril de 1903.

³¹¹ *El Eco de Santiago*, 29 de abril de 1904.

“Carta”, poesía regional, anónima, leída por el secretario del Ateneo D. Ángel Botana.

“Adiós a la Alhambra”, Monasterio; tocada en el violín por D. Miguel Comas.

INTERMEDIO

Representación de la Égloga de Juan de la Encina titulada “El Triunfo del Amor” por los alumnos de Lengua y Literatura españolas Sres. Amando Domínguez, Armando Quiroga, Fentanes López, Gómez Araujo y Segade Olañeta, precedida de un Prólogo recitado por el Sr. Enríquez Cadórniga.

SEGUNDA PARTE

“Sinfonía de Cavallería rusticana”, Mascagni; por el quinteto Curros.

Discurso del socio Dr. D. José Santaló y Rodríguez.

“Vals de la Bohemia”, Puccini.

“Peniña muy fonda”, (romanza), para canto y piano, letra del Sr. García San Millán y música del señor Curros, por las señoritas María Naveira y Nemesia Courtier. Poesía gallega por el socio don José García San Millán.

“Himno a Isabel la Católica” letra del socio D. Salvador Cabeza de León y música del socio D. Luis Taibo García, cantado por el “Orfeón Universitario de Compostela”.

Discurso del Sr. Presidente doctor D. Juan Barcia Caballero.³¹²

Pocos días más tarde, el 16 de diciembre, tuvo lugar una velada para conmemorar el Jubileo de la Purísima Concepción en el que fue el Sexteto Curros el que se encargó de la parte musical. El programa fue el siguiente:

PRIMERA PARTE

Sinfonía por el sexteto del señor Villaverde.

“España y la Inmaculada”, discurso por D. José María Ruano.

“Rapsodia húngara”, Liszt, para piano a cuatro manos, por la señorita Josefa de la encina y el Sr. Lens.

“Bendita sea tu pureza”, paráfrasis por el alumno de Historia de la Literatura don José María Carmena.

“Ave María”, de Gounod, para canto y piano, por la señorita María Carmena, y el señor Lens.

Poesía gallega, por la señorita Filomena Dato.

SEGUNDA PARTE

Intermedio musical por el sexteto.

Poesía por don Juan Barcia Caballero.

“Ave María” de Mercadante.- “Salayos”, balada gallega, letra del señor Barcia, música del señor Lens. Canto y piano por la señorita María Valverde y el señor Lens.

“El culto poético de la Virgen María en España durante la Edad Media”, discurso por don Armando Cotarelo.

“La Fianmella”.- Morente, pensiero característico por C.

“San Fiorenzo” para piano por la señorita María Carmena.

“Plegaria a María” por don Juan García Sanmillán.

“La Inmaculada Concepción y su influencia en el progreso de la Humanidad”, discurso por el R. P. Fray Plácido Ángel Rey.³¹³

En la crítica se menciona al quinteto dirigido por Laureano Villaverde en lugar del anunciado sexteto de quienes comentaron que “afinadísimo y matizando con acierto, la

³¹² *El Eco de Santiago*, 9 de diciembre de 1904.

³¹³ *El Eco de Santiago*, 14 de diciembre de 1904.

igualdad se destacaba en todos los instrumentos, siendo el matiz y conjunto, de sublime resultado para los artistas y para los *diletanti*”³¹⁴.

El 21 de julio de 1905 tuvo lugar una velada organizada por el Círculo Católico de Obreros de Santiago en la que participaron la Banda de Zaragoza, la rondalla del Círculo así como su orfeón y su cuadro de declamación³¹⁵. El programa fue:

Primera parte.- 1º “Giotto” (sinfonía característica), Mer, por la brillante banda del Regimiento de Zaragoza.

2º “Alborada”, por los hermanos Fuentes, socios del Círculo.

3º “Basta de Matemáticas” (Vital Aza) en un acto por los niños Cerdeiriña, Rodríguez, Vilarelle, Rey y Busto.

4º “Foliada” (Chané) por el Orfeón del Círculo.

5º Balada y alborada de “El Señor Joaquín”, por el niño Emilio González Ceinos, acompañado por los señores Valverde y González.

Segunda parte.- 1º “Una fiesta infantil en Villa-María” (capricho) R. R. por la banda de Zaragoza.

2º “Un xuramento” (Valverde) por el Orfeón y Rondalla del Círculo.

3º “Chifladuras” (Vital Aza) en un acto, por los jóvenes señores Fernández, Freire, Iglesias y Moure.

4º “Galicia” (Valverde) por el socio D. Cándido Pérez Deza, acompañado por los señores Lens y Valverde.

5º “Sun Nostri Monti” (serenata campestre) por la música de Zaragoza y la Rondalla del Círculo.³¹⁶

Por último, citaremos la velada organizada por la Liga Mutua de Señoras el 16 de mayo de 1914. En ella participaron sólo distinguidas señoritas que cantaron el coro de *Geisha -The Geisha* opereta de S. Jones- y lucieron ricos y caprichosos trajes japoneses³¹⁷, acompañadas por una orquesta femenina formada por las señoritas Villaoz, Santaló, Cuenca Araujo, Fraga Sangro, Gómez Blas, Manjón, Rovira, Pol, Otero, Martínez, Vázquez Hermida, Reffignac, Novoa Suso, Cabeza, Varela Reselde, Paratcha, La Riva y Portal Fradejas. El programa fue el siguiente:

1º Sinfonía por la orquesta, dirigida por D. Antonio García Giménez.

2º Canzone de Ginlett y Coro Teion Rina de la opereta “La Geisha”, cantado con acompañamiento de orquesta por la Srta. Isaura Villaoz y señoritas de Santaló, Cuenca Araujo, Fraga Sangro, Gómez Blas, Manjón, Rovira, Pol, Otero, Martínez, Vázquez Hermida, Reffignac, Novoa Suso, Cabeza, Varela Reselde, Paratcha, La Riva y Portal Fradejas.

3º (I) La Palinte d’Ingrid.

(II) Chanson de Salveij, de Grieg.

(III) El Carro del Sol (canción veneciana) del Maestro Serrano para piano y armonium, por D. A. G. Giménez.

(IV) Fantasía de la Boheme (Puccini).

(V) Balada gallega, letra de D. Juan García Millán, música del Sr. Giménez, cantada por la Srta. Isaura Villaoz.

4º “Más vale maña que fuerza”, comedia en un acto, de D. Manuel Tamayo y Baus.

³¹⁴ *Gaceta de Galicia*, 17 de diciembre de 1904.

³¹⁵ *Gaceta de Galicia*, 22 de julio de 1905.

³¹⁶ *El Eco de Santiago*, 19 de julio de 1905.

³¹⁷ *El Eco de Santiago*, 15 de mayo de 1914.

5º Cuadro 2º de la aplaudida zarzuela de los Sres. Perrín y Palacios, música de Vives, “Los Bohemios”.

6º “La Marquesita”, comedia en un acto del celebrado autor Vital Aza.

El reparto a que se ajustará es el siguiente: [...]

7º Cuadros plásticos. [...]³¹⁸

Aunque no fue una velada exactamente, sino que se anunció como “reunión anual de la Congregación de la Anunciada y San Luis Gonzaga”, el 26 de abril de 1914 se presentó un programa en el que se intercalaban obras instrumentales interpretadas por la Orquesta Curros con una zarzuela y un par de obras cómicas:

1º *Intermezzo*, por la orquesta.

2º *La Banda de Trompetas*, zarzuela cómica en un acto y en prosa, original de don Carlos Arniches, música del maestro don Tomás López Torregrosa.

3º *Adiós Mariquiña*, composición gallega del conocido maestro D. José Curros, cantada por el distinguido barítono don Juan Álvarez.

4º *Gastritis Simple*, juguete cómico en un acto y en prosa, original de don J. Martínez Nacarino.

5º *Música Clásica*, disparate cómico lírico en un acto y en prosa original de dos José Estremera, música del maestro Chapí.³¹⁹

Dentro de este grupo de actuaciones integraremos una función que tiene entidad propia pero, por similitud y para no crear un apartado propio, se ha decidido incluirla aquí. Se trata de dos “fiestas gallegas” que tuvieron lugar el 23 y 24 de marzo de 1913 organizadas por la Liga en las que se rindió “un tributo entusiasta a la música galiciana”³²⁰. En ellas tomaron parte el coro de alumnas de la Sociedad Económica -vistiendo de aldeanas-, el coro “Aires d’a terra” de Pontevedra, el Sr. Torres, el Sr. Fernández Tafall, el barítono Sr. Mercadillo, el niño Emiliano Moreno, la rondalla “Airiños” de Ferrol y se representó el cuadro gallego “Pote gallego”³²¹. Vemos el carácter regionalista de estas actividades que, aunque en este caso la prensa enuncia como “fiestas gallegas”, al ver su esquema se trata de unas “estampas gallegas” que, como era habitual, incluían una “cuadro gallego”.

5.4. JUEGOS FLORALES Y CERTÁMENES

Otro tipo de actividades que aunaban literatura y música eran los Juegos Florales y certámenes literario-musicales. Hemos decidido separar este tipo de certámenes de las veladas anteriormente descritas debido al carácter competitivo de los Juegos Florales. Estos Juegos eran todo un evento en la sociedad compostelana que aprovechaban estas ocasiones para dejarse ver como advertimos en esta descripción sobre los Juegos Florales que tuvieron lugar en el coliseo pontevedrés el 18 y 19 de agosto de 1882³²²: “todas sus localidades hallábanse

³¹⁸ *El Eco de Santiago*, 15 de mayo de 1914.

³¹⁹ *Gaceta de Galicia*, 26 de abril de 1914.

³²⁰ *Gaceta de Galicia*, 25 de marzo de 1913.

³²¹ *El Eco de Santiago*, 22 de marzo de 1913.

³²² El viernes 18 y el sábado 19 de agosto el teatro del Liceo volvió a ser sede de unos Juegos Florales que presidió Segismundo Moret. El primer día se concedieron premios a Nicanor Rey, Manuel Murguía, Rafael Quemada, Nicolás Taboada, Benito Losada y Manuel Martínez Losada y accésits a Purificación Camelia Cocina de Llansó, José Villamil Castro, Narciso Díaz Escobar y Emilio A. Villulga. Un premio extraordinario, consistente en una plaza de redactor de *El Imparcial* o seis mil reales por doce biografías de otros tantos gallegos ilustres, ofrecido por Gasset y Artime, fue a parar a Nicanor Rey por su poema *Al cielo*. El segundo premio extraordinario lo había ofrecido Elduayen, consistía en una edición de

ocupadas por damas distinguidas, de espléndida belleza, de airoso porte, y por caballeros entusiastas de actos tan solemnes”³²³. En esa ocasión la orquesta abrió el acto con la música de *El Anillo de Hierro*³²⁴ para después dar paso a una “escogida pléyade de oradores y literatos, presididos por el Señor Moret. Sucesivamente ocuparon la tribuna los Sres. Esperon, Rodríguez Seoane, Oscariz y Vicenti; así como recitaron poesías Muruais (Don Andrés), Álvarez Giménez, Riega (Don Celso y Don Luis), Taboada, Rey, Ulloa (Don Renato), y Anciles, dándose igualmente lectura a otras debidas al extro de Don Manuel del Palacio y del inolvidable Pastor Díaz”³²⁵. Encontramos otras referencias sobre este tipo de actividades en la prensa local en 1897³²⁶ y 1912³²⁷.

Los certámenes musicales de la época solían ser de composición y de ejecución y en cada uno de estos apartados se exigían obras de obligada interpretación: en el apartado de composición los temas que se requerían a los compositores debían ajustarse a las bases del programa y en el de interpretación debían interpretar en algún instrumento o cantar una determinada obra que ofreciese ciertas dificultades. Desde la *Revista Galega* del 3 de junio de 1900 se opinaba que a los certámenes musicales se les debía dar tanta o más preferencia que a los literarios y que debían reorganizarse para hacer que la música gallega tuviese en ellos un puesto de honor y que “si hubiera quien concediese un buen premio a la mejor zarzuela u ópera toda ella con música regional y letra gallega, haría un verdadero servicio a esta tierra en que el arte divino de Euterpe tiene un puesto de preferencia”.

Según García Caballero (2002: 514), el primer certamen de este tipo que tuvo lugar en Santiago fue el organizado por el periódico satírico *El Ciclón* en el Teatro Principal el 23 de julio de 1884³²⁸ con motivo de la celebración del centenario de la Sociedad Económica de Amigos del País. En él se incluyó una sección de composición y otra de interpretación en las modalidades de bandas militares y populares, sociedades corales, piano, violín, arpa y canto, siendo obra obligada para orfeones *El amanecer* de H. Eslava³²⁹. En el apartado de sociedades corales ganó el primer premio el orfeón Los Amigos de Pontevedra.

De estos certámenes salieron grandes artistas como el caso de Emilia Pardo Bazán que consiguió el accésit del “cuarto tema” que consistía en una “poesía descriptiva de una región o comarca gallega, o de un espectáculo de la naturaleza en Galicia” con una descripción de las

lujo de todas las obras del autor del mejor poema dedicado al trabajo y su ganador fue Nicolás Taboada. Esta sesión concluyó con un largo discurso de Moret en el que cantó las maravillas del país e hizo un recorrido por la historia de los juegos florales, las causas de su decadencia y su renacimiento en aquellos años, para terminar con un recuerdo de varios ilustres pontevedreses. En la sesión del domingo, Esperón, Rodríguez Seoane, Ozcariz y Vincenti pronunciaron discursos y los poetas Manuel del Palacio, Nicanor Rey, Andrés Muruais, Heliodoro Anciles, Renato Ulloa, Luis y Celso Riega y Emilio Álvarez Giménez leyeron numerosos poemas propios. (Ruibal Outes, 1997: 705-706).

³²³ *Gaceta de Galicia*, 21 de agosto de 1882.

³²⁴ *Gaceta de Galicia*, 21 de agosto de 1882.

³²⁵ *Gaceta de Galicia*, 21 de agosto de 1882.

³²⁶ *El Eco de Santiago*, 20 de julio de 1897.

³²⁷ *El Eco de Santiago*, 17 de julio de 1912.

³²⁸ *Gaceta de Galicia*, 5 de julio de 1884.

³²⁹ *Gaceta de Galicia*, 29 de enero de 1884.

Rías Baixas³³⁰ en los Juegos Florales celebrados en Santiago el 29 de julio de 1875³³¹ cuando contaba con 24 años edad.

Como define Leslie Freitas (2017: 291-292), el sentimiento regionalista y el espíritu competitivo hicieron que estos concursos desempeñasen un papel muy importante en el desarrollo y perfeccionamiento de las agrupaciones compostelanas, al igual que en el resto de Galicia, siendo patrocinadas éstas por entidades privadas o por el gobierno local. El desarrollo de estos certámenes literario-musicales era el siguiente: los participantes se desplazaban desde sus localidades originarias hasta la ciudad organizadora donde eran muy bien recibidos por los promotores, sociedades de recreo y el público en general, posteriormente interpretaban las obras requeridas, el jurado formado por músicos de prestigio regional o nacional valoraban las pruebas y, una vez terminadas las ejecuciones, tenía lugar un festival al que todos los participantes asistían.

Encontramos en el siguiente texto de Antonio de la Iglesia (1861: 105-106) la mejor descripción, los inicios y la razón de ser de los Juegos Florales:

“[...] ¿De qué mejor manera podríamos asociar nuestro espíritu al de *Macías, Rodríguez del Padrón, Suárez, Lemos, Camoens, Vallo, Cernudas, Pérez del Ferrol* y tantos otros, sino estableciendo aquí, o restableciendo más bien, esos juegos florales que en siglos llamados hace poco obscurantismo, fueron el intelectual encanto de la Provenza y de los demás países en que se celebraron?

¿No serían estos juegos un estímulo para el estudio de nuestra literatura secular y un aliciente para emprender el saludable camino de nuestra unión y con ella la regeneración completa de este hermoso y rico suelo que se necesita para ser poderoso y feliz?

Galicia unida por su lengua, por su sentimiento literario, así como por el histórico, religioso, político y moral, no ha menester sino del auxilio de Dios para constituir la provincia más próspera y señalada de la tierra.

Nosotros conocemos todo el fondo de estas verdades; pero debemos confesar que no parece sino que un espíritu maligno se interpone continuamente entre nosotros y haciéndonos cobrar aversión a todo lo que no sea aislamiento, se abaten nuestras fuerzas y las ideas más generosas perecen por la divergencia a que naturalmente son arrastradas.

Pero ¿habremos de continuar así, en vista de lo que pasa fuera de nuestro país, con especialidad tratándose de un asunto como el de los juegos florales que solo necesita un limitado concurso de capacidades de nuestra tierra en el terreno científico o literario? Por Dios, que bastan y sobran elementos aquí para la reaparición y fomento de unas justas que pueden ser altamente beneficiosas a los adelantos de este antiguo reino y aun de toda la monarquía de España.

Poetas de Galicia, nuevos y distinguidos vates, hijos de aquellos nobles trovadores de este suelo que tanto honran con sus famosos nombres la patria literatura, preparaos, que los tiempos se acercan. Nos lo dice el corazón. La pléyade preciosa que ahora saludamos no morirá sin ver en Galicia los torneos de la *gaya ciencia*. Si, nuevos trovadores de Galicia, asistiréis a ellos, tomaréis parte

³³⁰ Según álbum de las composiciones premiadas en estos Juegos Florales de 1875 conservado en la Biblioteca Baltar Tojo de la USC con signatura Baltar 1285.

³³¹ Como anécdota, en estos juegos florales participó y fue premiado Ramón María del Valle-Inclán y Bermúdez (padre de Ramón Valle Peña conocido como Ramón María del Valle-Inclán) por su composición poética *A la ría de Arosa* (Vales Vía, 2009: 441).

en sus gloriosos combates, muchos de vosotros seréis coronados con el triunfo, y alguno inspirado por la religión, irá como Camps a depositar a los pies de la madre del amor hermoso el premio de la victoria.”

Hace año y medio que, en un diario de esta capital, publicábamos las precedentes reflexiones y concluíamos con esperanzas tan halagüeñas. Nuestro corazón no nos engañaba.

Los juegos florales van a ser un hecho en Galicia. Un hijo de esta querida patria, que abriga en su corazón los sentimientos nobles, ha concebido el proyecto de realizarlos. Su generoso desprendimiento facilita para el certamen los premios con que serán laureados los vates de Galicia y al mismo tiempo que estimula nuestra literatura patria, ofrece nuevos recursos a la caridad para socorro de los desvalidos: las obras aprobadas y premia en la justa literaria, se imprimirán en un volumen, también a sus expensas, y esa edición será regalada por él a la beneficencia local. [...]

Desde 1885 se convocan con cierta frecuencia durante las fiestas del Apóstol diferentes certámenes de esta naturaleza (García Caballero, 2002: 143) y en ellos obtuvieron distintos galardones personalidades del mundo de la música como Juan Montes³³² o el Orfeón Valverde³³³.

Era habitual la presencia de prestigiosos músicos de la Catedral en los tribunales de los Juegos Florales; el jurado de la sección musical estaba formado por músicos profesionales bien de la Catedral -Lens, Tafall o Curros-, profesionales de las bandas invitadas a las fiestas o directores de las compañías de zarzuela que actuaba en el Teatro Principal en las mismas fechas que tenían lugar los certámenes. Luis Costa relaciona el crecimiento de este tipo de certámenes con el propio movimiento regionalista (Costa, 1999: 63-71),

Tomando como ejemplo los celebrados por el Ateneo León XIII el 16 de julio de 1897³³⁴, vemos que el programa de las actividades³³⁵ se dividía en una sección literaria, a su vez dividida en composición en verso y en prosa, y otra musical formada por la parte de composición y la de interpretación. El jurado estaba formado por Enrique Lens como presidente, San José -músico mayor de la banda de Infantería de la Marina- y Eduardo Ortiz -director de la compañía de zarzuela que actuaba en aquellas fechas en el Teatro Principal-. La competición comenzó con una primera fase que consistía en la ejecución de las piezas musicales señaladas como tema de concurso y continuó con el sorteo para elegir el orden de actuación de las seis opositoras al premio de piano³³⁶. La pieza de concurso para pianistas era *Fantasía sobre motivos de Moisés*³³⁷ y, además, una obra de libre elección que el jurado

³³² En 1897 obtuvo premios de composición en los dos apartados existentes: cuarteto y misa en honor del Apóstol Santiago.

³³³ Galardonado en el certamen del Ateneo León XIII, de 1885.

³³⁴ Según el programa conservado en la biblioteca xeral de la USC (signatura GA.FOLL 92 3), en el apartado de composición musical de esto Juegos Florales se habían propuesto dos temas a los participantes: el primero era un cuarteto en dos tiempos para instrumentos de arco cuyo primer movimiento (adagio) debía basarse en alguno de los cantares gallegos conocidos como alalás y el segundo (allegro) en una alborada popular gallega. Juan Montes sería el premiado por el mejor cuarteto (Villanueva, 2016).

³³⁵ *El Eco de Santiago*, 19 de marzo de 1897.

³³⁶ Las concursantes actuaron según este orden: Francisca González Pérez, Carmen Lozano, Judith Muñiz, Virginia Brandón, Carmen Carrete y Carmen Valverde.

³³⁷ Compuesta por S. Thalberg sobre la ópera Moisés de Rossini, editada por Lodre en Madrid (signatura MC/729/18 en la BNE).

finalmente decidió suprimir para no hacer demasiado cansado y monótono el acto. Seguidamente actuaron los violinistas Alfonso Fuentes Noya (niño de siete años y medio), Diego Guiance y Leopoldo Marcos (residente en Villagarcía) ejecutando la *Serenata andaluza* de J. Monasterio. La tercera parte del certamen musical estuvo encomendada a los opositores al premio para barítonos que fueron Rafael García de la Riva, Manuel Uzal Echegaray, Benigno García Neira y Manuel Muras; el tema objeto del premio era la romanza *Oh der ver anni miei* de la ópera *Ernani* y el jurado acordó también suprimir la pieza de libre elección. La prensa se lamentó de lo poco atractivos que eran este tipo de actos además de su monotonía por causa de su extensión que finalmente llegó a las dos horas en las que el público sufrió la interpretación reiterada de las piezas de obligada ejecución. Los premiados fueron:

Pianistas.- Primer premio, consistente en un magnífico grabado en plata al agua fuerte, representando el Santo Cristo de los Ángeles, copia de Van-Dyk, la señorita Carmen Valverde. Dos segundos premios, creados por el jurado, a las señoritas Virginia Brandón y Judith Muñiz; accésit la señorita Francisca González Peña.

Violinistas.- El jurado declaró desierto el premio adjudicando accésit al niño Alfonso Fuentes Noya.

Barítonos.- Se adjudica el premio consistente en ciento cincuenta pesetas, al señor don Rafael García de la Riva.³³⁸

Otro tipo de certámenes fueron los que unían varias artes como la música, pintura y escultura. Un ejemplo fue el celebrado el 26 de julio de 1885 en el Teatro Principal compostelano. Estuvo promovido por la Diputación Provincial de A Coruña, el Ayuntamiento de Santiago y distintas sociedades de recreo además de varios particulares entusiastas de las bellas artes. El jurado de la sección de escultura y pintura estaba compuesto por los Sres. Cancela, Álvarez y Balsa que adjudicaron el premio de escultura a Enrique Picón, y el accésit a José Magariños, y el premio de pintura a Román Navarro por su cuadro de costumbres titulado *Dalle o pan á nena*. La parte musical corrió a cargo de la pianista Concepción Golpe que interpretó la fantasía de S. Thalberg con la que obtuvo el accésit, ocho gaiteiros de los que el tercero agradó mucho pero no llevó el premio por haber interpretado la alborada clásica así que el gaitero betanceiro Domingo Rilo obtuvo el premio de cien pesetas concedido por la Diputación Provincial. A petición del público de las galerías que colmó de hurras y aplausos al Sr. Rilo, éste interpretó un par de coplas como muestra de su gratitud. Para cerrar la velada el Orfeón Valverde cantó *El regreso a la Patria* de J. Monasterio. Recogemos a continuación las palabras dedicadas a los asistentes y Esperanza García:

[...] El teatro se hallaba cuajado de hermosas damas que lucían en los palcos, como las estrellas en el campo azul de los cielos en las plácidas noches del estío. En las butacas se hallaba lo más florido y granado de nuestra buena sociedad compostelana, y en los palcos y galerías un numeroso concurso de *diletantis* forasteros. [...]

Pero aquí tenemos a Esperanza García. Una salva de aplausos saludó a la inspirada artista que al sentarse al piano y posar sus delicadas manos sobre el teclado fue la admiración de los inteligentes.

No pudo hallar más feliz intérprete la sublime composición de Thalberg, aquellos pedales eran movidos con una regularidad pasmosa y el piano con sus cien lenguas nos llevaba a los ignotos cielos del arte.

³³⁸ *El Eco de Santiago*, 28 de julio de 1897.

Hoy en justo tributo al talento de la señorita García, de esa verdadera artista que apenas cuenta 19 años y promete ser una rival de Esmeralda Cervantes, publicamos su retrato, que bien merece tal distinción el gran triunfo que obtuvo la Srta. García.

El jurado corroborando el aplauso del público concedió a la distinguida pianista santiaguesa el premio consistente en una preciosa pulsera de oro y brillantes de la Excma. Sra. Marques, viuda de Montesacro. [...] ³³⁹

Todas las actividades vistas en este apartado -variedades, bailes, veladas literario-musicales, juegos florales y certámenes artísticos- incluían un componente musical interpretado por pequeñas formaciones. Estas músicas eran un complemento sin entidad propia como en el caso de las variedades en las que se interpretaban pequeños fragmentos instrumentales que ejercían de intervalos entre las principales atracciones como ilusionistas o bailarines. En el caso de los bailes se interpreaban obras de carácter danzable como valeses, polkas o minuetos. El formato de las veladas literario-musicales alternaba piezas musicales de corta duración -y con pocos intérpretes- con declamaciones de textos literarios. Los Juegos Florales incorporaban el componente de competición ya que se convocaban para elegir composiciones, tanto poéticas como musicales o pictóricas y escultóricas, o intérpretes musicales siempre marcadas por el carácter regionalista. Por lo tanto hemos encontrado mayoritariamente intérpretes locales y obras de formato menor.

5.5. ÓPERA Y ZARZUELA

En el presente apartado se reflejan sólo las representaciones que tuvieron lugar en el Teatro Principal de Santiago de Compostela y que incluían música. Aunque se han analizado todas las actividades que se dieron en el Teatro en esta franja cronológica -para poder extraer las que llevaban música- sólo se reflejan las óperas y zarzuelas mayormente. Esto no quiere decir que en los espacios temporales que quedan aquí vacíos no hubiese actividades de otro tipo -como se explica en el apartado previo dedicado a las distintas tipologías de actividades que incluían música- sino que sólo trataremos las compañías que traían repertorio de ópera y zarzuela, incluyendo operetas, sainetes líricos, entre otros, e incluso compañías dramáticas que puntualmente hacían inclusiones en el campo de la lírica.

Como no existían en Galicia compañías estables de ópera, éstas eran contratadas por los teatros fuera, ya fuese en la capital como en el extranjero, las de ópera en numerosas ocasiones eran de origen italiano (Alén, 1999: 91); ya en el artículo *Porvenir del arte lírico en España*³⁴⁰, en diciembre de 1850, se lamentaban de la escasez de voces nacionales que pudiesen competir debidamente con los artistas italianos que llenaban los teatros líricos españoles. Las compañías que venían a Santiago eran las habituales en el resto de provincias españolas, como se ve en este texto publicado en la prensa compostelana de 1896:

En la sección de espectáculos del “Heraldo de Madrid”, se leen las siguientes noticias relacionadas con actrices y actores muy conocidos en Santiago. En Málaga trabaja ahora la conocida tiple Eulalia González y los señores Beltrami y Lacarra. Para Valencia ha sido contratada la señorita Riutort para la compañía de don

³³⁹ *El Ciclón*, 1 de agosto de 1885.

³⁴⁰ *La Ópera*, 8 de noviembre de 1850.

Eduardo Berges, que con gran aceptación del público actúa allí en unión de la triple señora Segura.

El aplaudido barítono señor Bueso trata de formar una compañía de zarzuela grande y chica para actuar en el teatro circo de Lugo. Y también en el mismo periódico se dice que la compañía cómico-dramática del señor González se dirigirá a Santiago.³⁴¹

Durante el primer tercio del siglo la tendencia imperante en España era la predilección por la ópera italiana cosa que se cumplió también con el público gallego. Posteriormente se fueron uniendo al repertorio más habitual en los teatros a la italiana gallegos obras de Massenet, Bizet, Gounod o Pierné. Existía una brecha entre la música que se componía en España y la que se consumía. La zarzuela tuvo gran acogida por las audiencias gallegas, poco a poco y en el último cuarto a siglo XIX, especialmente tras la Restauración como bien indica López Cobas (2013: 248), el género chico se terminó imponiendo a la ópera y la zarzuela grande llegando a Galicia títulos al poco tiempo de su estreno en Madrid. La ópera italiana se afianza, según Juan José Carreras (2018: 398), a partir de los años cuarenta en la mayoría de las ciudades españolas de cierta importancia y en este contexto, más allá de los cambios en el gusto, surgió la zarzuela moderna en la época isabelina y las regencias de María Cristina y Espartero. A nivel nacional, hubo dos grandes hitos que marcaron la época de la ópera y la zarzuela: la creación en Madrid del Teatro Real el 19 de noviembre de 1850 y del Teatro de la Zarzuela el 10 de octubre de 1856.

Según Ramón Sobrino (1995: 301-303), al afinarse la zarzuela a partir de 1849 - recordemos que el autor se refiere al contexto de la capital española, a provincias todo llegó un poco más tarde- se genera un nuevo teatro y un nuevo público que era sobre todo burgués y de clases más humildes. La zarzuela atrajo a este nuevo público a las salas de conciertos y posteriormente pasaron a escuchar conciertos de cámara u orquestales -véase el apartado de la presente tesis dedicado a ambos-. Se pasó de escuchar apenas oberturas y entre actos a disfrutar de obras sinfónicas centroeuropeas, principalmente.

No había en Santiago compañías teatrales asociadas a un teatro en exclusiva a un recinto, sino que el empresario que arrendaba el teatro contrataba a compañías que venían a provincias normalmente en gira, por norma general desde Madrid y que en muchas ocasiones proseguían sus giras gallegas a Portugal. En prensa muchas veces se anuncia el viaje del dueño del teatro a otras ciudades para negociar la contratación de dichas compañías; éste fue el caso de Benito Sánchez³⁴² que a finales de noviembre de 1886 se trasladó a Valladolid y Madrid para negociar con la compañía de zarzuela del conocido Maximino Fernández para interpretar obras modernas no conocidas en Santiago de Compostela como *Reloj de Lucerna*, *Mosqueteros Grises*, *La Tempestad*, *San Franco de Sena*, *La mascota*, *Sobrinos del capitán Grant*, *Regalo de boda*, *Doña Juanita*, *Bocaccio* o *Artagnan*³⁴³.

Como explica Casares (2006: vol 1, 525-539), las compañías de zarzuela estaban encabezadas por el director y organizador de la compañía además de por los actores y actrices que se distribuían en categorías muy específicas -damas, galanes, graciosos- y durante mucho tiempo estas compañías, sobre todo las que iban a provincias, eran polivalentes, de “declamación, zarzuela y baile”.

³⁴¹ *El Eco de Santiago*, 3 de noviembre de 1896.

³⁴² *Gaceta de Galicia*, 30 de octubre de 1886.

³⁴³ *Gaceta de Galicia*, 30 de octubre de 1886.

Las compañías anunciaban en prensa, previamente a su llegada a Santiago, el elenco de componentes y especificaba el cargo que desempeñaba cada uno. Se solía acompañar esta información con un avance del repertorio de obras que iban a subir a escena haciendo hincapié en los estrenos nuevos para los compostelanos y las composiciones que gozaban de mayor fama a nivel nacional. También se anunciaba la apertura de los abonos con lo que los asistentes se beneficiaban de descuentos en el precio de las entradas y el empresario se aseguraba un aforo diario mínimo; estas solían abrirse antes de que llegasen las compañías a Santiago y, en ciertos casos, si no había suficientes inscripciones se anulaba la visita por cuestiones de rentabilidad. En todo caso, existía la venta de entradas generales sin necesidad de afiliarse. Los abonos que hemos encontrado solían incluir diez representaciones pudiendo abrirse una segunda tanda en caso de buena acogida y de que la compañía pudiese retrasar sus obligaciones contraídas en otras poblaciones, como Pontevedra u Ourense. Una vez terminadas las funciones del abono, era costumbre representar una o dos funciones a mayores en las que se hacían piezas que habían tenido especialmente éxito entre el público compostelano; solían denominarse “funciones a beneficio de”³⁴⁴ y los beneficios obtenidos se destinaban a uno de los actores de la compañía especialmente alabado por los espectadores, a alguna institución de beneficencia o a socorrer a personas necesitadas por diversos motivos como incendios, inundaciones o heridos de guerra³⁴⁵.

El repertorio se daba a conocer al público, además de por medio de los anuncios diarios en el periódico, por medio de carteles colocados en lugares estratégicos de la ciudad y por los programas de mano repartidos en el propio Teatro. Estos anuncios no eran muy claros lo que supone un problema a la hora de realizar este tipo de análisis; no se incluía siempre el autor de las obras, incluso había erratas de tipografía en los títulos o erratas en el número del orden de la representación dentro del abono, es decir, tercera o cuarta función de dicho abono lo cual nos lleva a tener que cruzar datos de distintos periódicos y cotejarlo con los listados de obras que se enviaba al Gobierno Civil para la recaudación de autores en el caso de que se conserven -que también tenían numerosísimas erratas-. En el transcurso del siglo XIX se impuso también un nuevo sistema de circulación del repertorio pasando de la continua renovación de obras que tenía lugar en los teatros del setecientos a un repertorio de partituras que no desaparecían de las carteleras y que, a partir de Rossini, se repetían una y otra vez (Carreras, 2018: 254). El público de las zarzuelas estaba siempre ávido por las novedades recientemente estranadas en la capital y acudía con mayor aforo a ver las obras que no conocía pero sin que esto implicase dejar de lado y recordar las ya conocidas que le habían entusiasmado (Temes, 2014: 141).

Frecuentemente los empresarios de las compañías se movían por razones monetarias y, al no lograr sus metas económicas, acababan dando quiebra³⁴⁶. Como explica Cortés Ibáñez (1999: 82-83), era normal que el empresario fuese el propio director de la compañía, a causa

³⁴⁴ Para referirse a este tipo de funciones se usaban indiferentemente los términos “beneficio”, “a beneficio” y “función de beneficio”. Fueron expresiones de uso común en el día a día de los tiempos de la zarzuela. Inicialmente este término fue sinónimo de “función benéfica”, como explica José Luis Temes (2014: 461) esta situación se daba en un entorno laboral en el que no existía seguridad social ni jubilaciones con lo que los artistas y sus familias estaban desamparados. En otras ocasiones estas funciones se organizaban como un reconocimiento artístico como era el caso de la marcha de un actor de una compañía o el final de una gira.

³⁴⁵ Como fue el caso de la Guerra de Cuba (1898), el incendio del Teatro São João de Oporto (1908) o las inundaciones que tuvieron lugar en Levante (1879).

³⁴⁶ Esto era tan habitual que incluso se reguló en el Boletín Oficial de la Provincia de Albacete la situación tras la quiebra de los empresarios teatrales. Según el artículo 87 del BOPA del 26 de junio de 1849: “El empresario que quiebre no podrá volver a serlo de ningún Teatro mientras no obtenga rehabilitación con arreglo a las leyes”. (Cortés Ibáñez, 1999: 82).

del “pluriempleo” teatral practicado en la época, obviamente para la optimización de recursos económicos que se practicaba y por la mala situación económica que atravesaban las compañías con gran frecuencia. Esto también revertía en la escasa calidad de la dirección de escena, no hubo en la época directores de escena destacados pero sí actores serios que se preocuparon por el trabajo teatral como conjunto incluyendo la puesta en escena. En cuanto a los artistas de las compañías, había calidades de todo tipo, decayendo el nivel en la última época de este estudio debido a que las compañías del género chico contaban sobre todo con actores y pocos cantantes ya que estas obras requerían de intérpretes a los que sólo se les exigía tener voz indispensable para ser escuchados, cierto sentido musical, y el saber actuar y declamar con salero porque la parte musical recaería sobre la orquesta (Versteeg, 2000: 74). La función de director de las compañías la solía asumir el primer actor quien carecía de formación adecuada y tenía muchas otras cosas de las que ocuparse para sacar la compañía adelante (Salaün, 1996: 28).

Según Emilio Casares (2000: 32-33), al cantante español de zarzuela se le exigían tres cualidades: el canto, expresarse perfectamente en las conductas fonatorias diferenciaas entre canto y habla y las dotes teatrales y excénicas.

Casi ningún teatro, y menos de provincias, tenía una empresa lírica propia que lo explotase; lo habitual era que una empresa llegase a un acuerdo con el propietario del teatro y firmase un contrato para la siguiente temporada a cambio de un alquiler (Temes, 2014: 179). José Luis Temes realiza una división básica entre las empresas: las estables adscritas a un gran teatro al menos durante una temporada y las itinerantes entre las que se encuadran las que veremos en esta investigación sobre Santiago de Compostela; entre estas dos tipologías existía una gran diferencia entre las pequeñas empresas ambulantes, de mínimos medios económicos y artísticos, y las vinculadas a los principales teatros que competían por conseguir a los primeros cantantes del género.

Álvarez Hortigosa (2012: 315-316) plantea que las causas de la decadencia del teatro español a finales de los años sesenta y setenta del siglo XIX con la mala organización de las compañías: los actores principales ejercían también de directores artísticos -como acabamos de decir hace un par de párrafos- y elegían los papeles decantándose por obras que exigían menos esfuerzo, descuidaban la vestimenta y caracterización de los actores.

Los dos principales bloques de actividades musicales que tenían lugar en el Teatro Principal se daban con distintas frecuencias. Los abonos de las compañías de ópera y zarzuela se agrupaban principalmente en las temporadas de invierno y de verano (Sánchez García, 1993: 669), coincidiendo esta última con la festividad principal de la ciudad que es el Apóstol el 25 julio. Sin embargo, los conciertos tenían lugar a lo largo de todo el año. La tendencia a la agrupación de conciertos en temporadas no se correspondía únicamente con razones económicas sino también, como enuncia Juan José Carreras (2018: 131) con la necesidad de repetición de la experiencia estética y sobre ella incidía fundamentalmente el calendario litúrgico que continuaba influyendo en la vida civil más allá de la progresiva secularización de la sociedad: durante la celebración de la Cuaresma las orquestas de los teatros quedaban desocupadas a causa de la prohibición de la ópera y del teatro en general por lo que propiciaban los conciertos.

En cuanto a la periodicidad semanal de las funciones, todos los días de la semana se consideraban laborales en los teatros³⁴⁷ ya que se cobraba por día trabajado y un día sin espectáculo era un día sin ingresos más si tenemos en cuenta que los beneficios se obtenían de la venta de entradas (Temes, 2014: 172-173). Veremos en la presente investigación cómo en el Teatro Principal compostelano los descansos de las compañías³⁴⁸ estaban marcados por otras razones y no las dominicales, por ejemplo, el montaje de un nuevo decorado o ensayos para alguna obra importante³⁴⁹. Desde *El Eco de Santiago*³⁵⁰ en 1908 se planteó el jueves y domingos como días en los que realizar sesiones vermouthe y así dar descanso a los artistas de las compañías. Se dieron casos en los que las compañías trasladaban a otras localidades cercanas, como Vilagarcía de Arousa, para actuar los días de descanso en el coliseo compostelano³⁵¹.

La ópera ocupaba un lugar privilegiado en los teatros de la época. En Santiago de Compostela, como en el resto de coliseos españoles, se interpretó ópera italiana -hacia mediados del siglo XIX- y ópera francesa -último cuarto del siglo XIX- pero la ópera alemana no tuvo presencia -al menos representada-. Los autores más representados fueron Rossini, Donizetti y Bellini y, más tarde, Verdi y Puccini, como sucedía en el resto de España donde imperaba, como dice María Nagore (1997: 399), un clima italianizante; como referencia, en 1900 las obras más representadas aún son *Lucia de Lamermoor* y *La bohème* (Salaün, 2000: 109). A finales del siglo XIX también gozaron del favor del público autores como Spontini, Meyerbeer, Mozart, Weber, Gounod, Saint-Saëns, Massenet y Bizet (Alén, 1999: 91).

Aunque las operetas ya habían aparecido en el Teatro Principal en el último cuarto del siglo XIX con las compañías italianas, fue a principios del XX cuando la presencia de obras de Jacques Offenbach, Charles Lecocq, Franz Lehár, Leo Fall o Franz von Suppé entre otros, se implantan de forma estable (Temes: 2014: 71). Estas operetas podían llegar en su formato original o adaptadas al español como fue el caso de *La viuda alegre* con música de Franz Lehár con libreto alemán de Victor Léon y Leo Stein que tuvo gran fama en su versión española de Federico Reparaz y Manuel Linares Rivas (González Lapuente, 2012: 445-446); se tomaba como modelo la obra de un autor extranjero y era habitual la introducción de algunas situaciones, personajes o chascarrillos de sabor español para hacerlo más cercano al público de nuestro país. Como indica Vicente Ramos (1965: 317), en el ámbito europeo resultó siempre imprecisa la delimitación entre ópera cómica y opereta, confundándose frecuentemente ambos géneros.

En el Teatro Principal de Santiago de Compostela las primeras operetas las encontramos en el verano de 1876 con la compañía de declamación y opereta italiana dirigida por Stefano Maurici Temistocles. Llama la atención el comentario en prensa en *La Voz de Galicia* del 20 de noviembre de 1901 en el que aseguraban que Emilio Giovannini -quien estaba actuando con su compañía por aquellas fechas en el Teatro Principal compostelano- tenía “la exclusiva de los autores de la opereta para representar ésta en España”.

³⁴⁷ La ley del Descanso Dominical no se promulgó en España hasta 1904 pero no se aplicó a los teatros hasta bastante tiempo después ya que los espectáculos no se entendían como una actividad industrial propiamente dicha y por su naturaleza necesitaban mantenerse en domingo (Temes, 2014: 173).

³⁴⁸ La compañía de zarzuela de Eduardo García Bergés descansó el viernes 3 de febrero de 1899 o la de Emilio Bellver que descansó el lunes 23 de abril de 1906 y el jueves 3 de mayo de 1906.

³⁴⁹ Como fue el caso de la compañía de ópera y zarzuela de Pablo Gorgé que descansó el lunes 19 de enero de 1914 para ensayar *Aída* de G. Verdi.

³⁵⁰ *El Eco de Santiago*, 20 de enero de 1908.

³⁵¹ Como fue el caso de la compañía de zarzuela dirigida por el Sr. Casañas (*El Eco de Santiago*, 21 de enero de 1908).

Existió un sinnúmero de reconversiones de estas obras extranjeras dándose desde traducciones a imitaciones, arreglos, adaptaciones, inspiraciones o adaptaciones de personajes como indica M^a Pilar Espín Templado (1997: 69). Lo que en la época se indicaba eufemísticamente como “adaptación a la escena española de” o “basado en el drama de” sería considerado hoy en día un plagio (Temes, 2014: 441). En esta época no existía un derecho de autor internacional que protegiese automáticamente en todo el mundo, su reconocimiento dependía de convenios firmados entre los países firmantes y en el caso de las operetas de origen austríaco no estuvieron amparadas por un acuerdo entre España y Austria hasta 1920 -este país no había firmado el Convenio de Berna del 9 de septiembre de 1886- dando esto lugar a disputas entre los distintos adaptadores/traductores de los libretos (Guadamuro García, 2018).

La actividad zarzuelística fue tanto o más importante que la operística. El sistema de contratación de las compañías era similar al de las de ópera, pero las representaciones eran más abundantes. Pilar Alén (1991: 91) explica que en una misma tarde podían realizarse varias, introduciéndose además entre ellas actuaciones muy variadas -recitales de solistas, pequeñas piezas de teatro, sinfonías-. Para Ruiz Tarazona (1997: 153) la zarzuela arraigó fuertemente entre el público al amparo de la afición que existía por la ópera italiana en cuyas formulaciones se basaba el género español. Al arrollador éxito de la zarzuela grande (1851-1885), le siguió el no menos clamoroso del género chico, o sea, de la zarzuela en un acto que empezó a decaer hacia 1900 con la aparición del género ínfimo que se basaba en la música frívola (Ramos Pérez, 1965: 318).

El género chico tuvo una repercusión enorme; la implantación del sistema por horas amplió considerablemente el espectro de público al que se sumaron las clases más populares (Versteeg, 2000: 1) ya fuese por el tono más sencillo de las obras o por los precios más asequibles de las entradas. Con la decadencia del género chico, los teatros comenzaron a dedicarse a espectáculos más del gusto popular y más rentables, como lo era el género ínfimo, las variedades o el cine (Versteeg, 2000: 62; Temes, 2014: 103). En Santiago se dijo que el teatro por horas³⁵² había sido introducido por Eduardo Ortiz en 1899, fecha concordante con otras ciudades de la periferia española, como fue el caso de Bilbao en la que este sistema por horas comenzó con la compañía de Emilio Carreras en 1892 (Nagore, 1997: 403). Para Serge Salaün (2000: 103-104), hacia 1900 el género chico llegó a un punto crítico aunque en Madrid, Barcelona y más aún en provincias -como es el caso de Santiago de Compostela- se siguieron estrenando y consumiendo zarzuelas y con un público un poco más burgués y conservador; Deleito y Piñuela (Gómez Amat, 1984: 204) concuerda en que esta etapa de decadencia se extendió de 1900 a 1910. Fue entonces, con el nuevo siglo, cuando cambió el panorama y aparecieron nuevas fórmulas escénicas, nuevos productos culturales con los que se abrían nuevos mercados con la sicalipsis -erostismo escénico-, las variedades, el cine y los propios géneros chico e ínfimo se confunden borrándose las fronteras entre ellos.

La prensa compostelana era consciente de esta decadencia de la actividad en el Teatro Principal, como vemos en un comentario de *El Eco de Santiago* en mayo de 1905 a raíz del estreno de la ópera *La Bohème*. En dicha función hubo una gran asistencia de público -entre el

³⁵² La tendencia a la reducción temporal del consumo escénico y de la unidad de las obras -tres horas o más para la comedia lata, una hora para el teatro corto y de tres a cinco minutos para un cuplé- facilitaba la difusión y memorización (Salaün, 1996: 29).

que se encontraba lo más granado de la sociedad compostelana- recordando esto a la “edad de oro de nuestro coliseo”³⁵³.

En los últimos años de la presente investigación, el arte escénico en el coliseo compostelano fue decayendo temporada tras temporada, esto era algo común al resto de teatros principales españoles. Como explica Vicente Ramos (1965: 315-316), en el caso del teatro de Alicante, los programas de cinematógrafo y variedades influyeron en esta decadencia; *El Diario de Alicante* del 25 de enero de 1910 reflejaba esta nueva situación con las siguientes palabras como “¡Señores propietarios!: Es mucho pasar que el Teatro Principal lo conviertan ustedes en barracón de feria, llevando a él espectáculos como el cine barato”. En palabras de Tomás Marco (1997: 259), la zarzuela se vio tocada gravemente en su aspecto de espectáculo, le dieron un golpe mortal los nuevos entretenimientos que proliferaron en el inicio del siglo XX y que se afianzaron después de la I Guerra Mundial además del cambio en la sociedad y en la vida musical.

5.5.1. El albor: 1841-1874

5.5.1.1. Los primeros artistas sobre las tablas del nuevo coliseo: los Villó (1841)

La primera compañía que encontramos que subió al escenario del Teatro Principal de Santiago de Compostela es una agrupación cómica de la que no se detalla ni su nombre ni su director. Vino en enero de 1841³⁵⁴ y sólo nos consta que formaban parte de ella las cantantes Carlota Villó y su hermana Cristina:

[...] Creeríamos eclipsar nuestra afición a la música si no tratásemos de pagar un débil tributo de nuestra consideración a las Señoras Villón, que tuvimos el gusto de oír canta la noche del jueves. Desde luego preveíamos que la Sra. Carlota Villó tenía bastante confianza en su mérito, cuando por el anuncio observamos quería sorprender a los filarmónicos Santiagueses, empezando por la difícil cuanto hermosa Aria de tiple de *Robert le Diable*, del célebre *Mayerbeer* (y no Massirber como neciamente dicen los anuncios de que se habrán reído las Señoras Villós, tanto como nosotros) nosotros aunque legos en la música, si bien con una afición desmedida, creemos hacer justicia a las Señoras Villós, diciendo que cantaron una y otra Aria con maestría; sobre todo la *stretta finale* de la primera, hubiera gustado al mismo *Mayerbeer* si estuviese en el teatro. El Duo con que dieron fin estas dos jóvenes; si bien harto conocido y repetido, ha merecido estrepitosos aplausos del público; cuyo fallo agrada más a las Señoras Villós, que el nuestro aunque simpático.³⁵⁵

Ambas cantantes formaban parte de la conocida familia Villó que fue una habitual del escenario compostelano. Formaron parte de esta primera compañía de ópera que pisó las tablas del Teatro Principal en enero de 1841, volviendo a él en repetidas ocasiones como en 1842, 1852, 1868 y 1876. Esta saga de músicos, que solían actuar juntos, estaba formada por el padre José Villó, que era director de orquesta, y sus cuatro hijas cantantes: Carlota, Cristina, Elisa³⁵⁶ y Matilde. Cotarelo (2000: 278) en 1851 menciona un ejemplo de esto en

³⁵³ *El Eco de Santiago*, 30 de mayo de 1906.

³⁵⁴ *El Iris de Galicia*, 12 de enero de 1841.

³⁵⁵ *El Iris de Galicia*, 12 de enero de 1841.

³⁵⁶ No nos consta que esta hermana haya visitado en Teatro Principal de Santiago. Elisa Villó de Genovés también fue tiple y discípula de solfeo de Saldoni. Se casó en 1851 con el compositor Tomás Genovés, director en varias compañías de zarzuela

una representación en la que el padre dirigía la orquesta de la compañía que inauguraba el reedificado Teatro Variedades de Madrid a la vez que cantaban Cristina, Elisa y Matilde.



Matilde Villó y Montesino
Casares Rodicio (2000: 136)



Elisa Villó de Genovés
Casares Rodicio (2000: 136)

De Carlota existen registros en 1855 en La Habana y en 1856 en México siendo una de las habituales en la escena española del s. XIX; ya encontramos reseñas de ella junto con su hermana Cristina (que por aquellas fechas tenía 11 años) en Sevilla en 1837 (Moreno Mengíbar, 1998: 130) donde ya era “conocida y admirada en la ciudad desde años atrás” (Moreno Mengíbar, 1998: 158) o en Granada donde actuaron ambas hermanas llamando especialmente la atención Cristina (Oliver García, 2012:173).

Al igual que Carlota tuvo una cariñosa acogida por parte del público compostelano al igual que le fue dada en Oviedo a los pocos meses de pasar por Santiago como se ve en *El recreo compostelano*, que se hizo eco del siguiente texto de José María Albuérne, su corresponsal ovetense, que le dedicó como muestra de cariño hacia Carlota Villó:

A la distinguida artista la señora Carlota Villó:
Canta en la selva oscura la calandria del monte
Las auras inconstantes forman grato rumor,
Los torrentes rodando como sirtes de plata
Remedan a lo lejos de los truenos la voz
Al lucir en la esfera los fúljidos destellos
Que entreabren de las rosas el cándido botón.
Murmura el blanco arroyo escondido en el prado
Salpicando las flores de flores mil a mil,
Gorjea en los rosales el ruseñor amante,
Velando de su esposa el ensueño feliz
Mientras la luna bella se mece en el espacio
Cual góndola que cruza del piélagos el zafir.
Mas ni el himno que eleva la calandria,
Ni del aura apacible el dulce son,
Ni el retronar del rápido torrente,
Ni el arroyo, ni el parto ruseñor

de provincias, como la que actuó en 1855 en Salamanca y Valladolid, o la instalada a partir de 1856 en Valladolid, en la que intervenían como primeras tiples su esposa Elisa y su hermana Matilde. En el Teatro de la Zarzuela estrenó *Los mosqueteros de la Reina*, su zarzuela de mayor éxito, y en Valladolid *Nadie toque a la Reina*. En la temporada teatral 1857-58, se encontraba con su esposo en Sevilla, allí representaron *Jugar con fuego*, *Los mosqueteros*, *El dominó azul*, *El diablo en el poder* y *Los diamantes de la corona*. Al siguiente año se incorporó a la compañía que Oudrid formó para el Teatro Circo de Madrid. En la temporada 1861-62 recorrió Santander, Cádiz, Jaén y otros lugares y en la temporada siguiente (1862-63) fue de nuevo contratada por el Teatro Circo, regido por la sociedad compuesta por Antonio García Gutiérrez, Emilio Arrieta y la tiple Trinidad Ramos. Todavía en 1867 encontramos a Elisa en Sevilla metida en las sesiones de teatro bufo en el Teatro Circo que pasó a denominarse Bufos Sevillanos (Casares Rodicio, 2000: 136).

Igualan los hechizos de tu canto
Ni la majia celeste de tu voz
Que enajena las almas con su acento
I domina el latir del corazon.
Setiembre de 1842.³⁵⁷

Cristina fue la primera alumna pensionada que tuvo el Conservatorio de Madrid³⁵⁸ en 1831 para ser tiple absoluta posteriormente en los primeros teatros de España y del extranjero usando el nombre de Manuela Villó (Casares Rodicio, 2000: 137).



Cristina (Manuela) Villó de Ramos
(Casares Rodicio, 2000: 137)

Matilde, quien visitó el coliseo compostelano en 1876³⁵⁹, había nacido en Burgos en 1826 y murió en su ciudad natal el 12 de noviembre de 1926. Fue una de las más destacadas tiples de su época, discípula de su padre y de Saldoni, cantó en la compañía de ópera italiana que hubo en Valencia, Cádiz, Sevilla y Valladolid, acompañando a importantes divos del momento y fue una de las más destacadas tiples de zarzuela durante el siglo XIX. Se presentó en los escenarios de zarzuela en la obra *El grumete* en 1860 y en 1837 estaba escriturada como primera tiple de zarzuela en Bilbao.

La siguiente compañía que nos consta en abril de 1842 es la de Ventura Villó -que venía de actuar en Oporto antes de llegar al Teatro Principal de Santiago de Compostela- y en ella participaban Carlota, Matilde, Elisa y Federico Villó. El cartel de la función que dieron del 7 de abril de 1842 se conformó con una obertura sin especificar, un aria cantada por Carlota del drama heroico en dos actos *El exiliado de Roma* (*L'esule di Roma*) de G. Donizetti/D. Gilardoni, una cavatina interpretada por Federico del melodrama en tres actos *El último día de Pompeya* (*L'ultimo giorno di Pompei*) de G. Pacini/A. Leone Tottola, Carlota y Federico cantaron el dueto la ópera en dos actos *La extranjera* (*La straniera*) de V. Bellini/F. Romani, Carlota junto con Matilde y Federico entonaron el terceto de la ópera en dos actos *Carieta*,

³⁵⁷ *El recreo compostelano*, nº 18.

³⁵⁸ En ocasiones da lugar a dudas el nombre de la hermana de Carlota debido a que durante sus estudios en el Conservatorio aparecía como Manuela Villó (Saldoni, vol IV, p. 372).

³⁵⁹ *El Diario de Santiago*, 9 de mayo de 1876.

Regina di Spagna, ossia La morte di Don Alfonso re di Portogallo de S. Mercadante/P. Pola y finalmente Carlota cerró la velada con la canción gaditana *El caramba* de R. Carnicer³⁶⁰.

Según Peña i Goñi (2004: 254) el 28 de abril de 1843 se representó por una compañía italiana en el Teatro Principal de Santiago *El Trovador*, el primer drama lírico español con música del maestro Francisco Porcell y libreto de A. García Gutiérrez.

En agosto de 1845 nos visitó una compañía lírica -sin especificar- y que venía de trabajar en A Coruña³⁶¹ y de la hemos encontrado registro dos años antes en Murcia³⁶². Pensamos, por las fechas y la cercanía geográfica de A Coruña y Santiago de Compostela, que se trataba de la compañía de Ramón Fontanellas, por un programa de mano conservado en la Biblioteca Nacional de España de la ópera *Las prisiones de Edimburgo* impreso por la imprenta coruñesa de Domingo Puga para la representación que tuvo lugar en el Teatro de A Coruña en 1845³⁶³ en cuyas primeras páginas se indica que este era el maestro y director de la compañía compuesta por los señores Diez, Gelatti, Martínez, Muñoz, Aznar, Pellizari y Ochoa. La prensa compostelana³⁶⁴ anunciaba que en sus filas contaba con Eufemia Pellizari (prima donna), José Aznar (barítono/bajo), Amparo Muñoz (alta prima), Carlos Sentinel (primer tenor), Juan Cavaletti (bajo), Diez (bajo). Entre las obras interpretadas estaban *Norma* de V. Bellini/F. Romani³⁶⁵, *Belisario* de G. Donizetti/S. Cammarano, *Las prisiones de Edimburgo* de F. Ricci³⁶⁶ (estreno en la ciudad), *El barbero de Sevilla* de G. Rossini y C. Sterbini y *Lucia de Lammermoor* de G. Donizetti/S. Cammarano.

La prensa de la época³⁶⁷ realizó una crítica pormenorizada de la actuación de cada artista a lo largo de todas las óperas del abono. Sobre los artistas principales destacaron en *Norma* en el dúo y terceto de Pellizari, Sentiel y Muñoz por la limpieza y unión con la que lo interpretaron además de gusto y afinación y Cavaletti en *Belisario* admiró a los asistentes por su calidad dramática. Destacó la *prima donna* Eufemia Pellizari por el timbre claro y armonioso de su buena voz de una extensión de *tiple agudo*, ejecución limpia, gran facilidad, además cantar con ternura y sentimiento, demostrando su buena escuela y sus rasgos de excelente artista dramática; demostró una resistencia admirable al tomar una parte principal en todas las funciones que se ejecutaron en tan pocos días. De Carlos Sentinel los críticos compostelanos tenían referencias, por medio de la *Iberia Musical*, de sus estudios en el Conservatorio de Madrid, de su elegante figura en escena y de “la propiedad y desembarazo con que armoniza la acción dramática con las inflexiones de la canturía”³⁶⁸ a pesar de que por su timidez no sacaba todo el provecho a sus dotes personales y buena escuela. Al tenor Gelatti

³⁶⁰ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio 42.

³⁶¹ *El Porvenir*, 2 de agosto de 1845.

³⁶² *La Iberia musical y literaria*, 30 de abril de 1843.

³⁶³ Signatura T/8473 de la Sala Cervantes de la sede de Recoletos en el Fondo antiguo anterior a 1958.

³⁶⁴ *El Porvenir*, 2 de agosto de 1845.

³⁶⁵ En los meses de mayo y junio de 1846 varios cantantes españoles, entre ellos las hermanas menores Villó, se reunieron en el Teatro de Buenavista de Madrid para representar algunas óperas italianas traducidas al español, entre ellas *Norma* (Asenjo Barbieri, 2006: 30).

³⁶⁶ En la Biblioteca Nacional de España se conserva un ejemplar del programa de esta ópera para la representación que tuvo lugar en el Teatro de A Coruña en 1845 por la compañía de Ramón Fontanellas con la referencia T/8473 en la Sala Cervantes de la sede de Recoletos en el Fondo antiguo anterior a 1958.

³⁶⁷ *El Porvenir*, 2 de agosto de 1845.

³⁶⁸ *El Porvenir*, 2 de agosto de 1845.

se le aconsejó desde la prensa que perfeccionase la acción dejando de lado ciertas maneras que no le favorecían, afanándose en mejorar su canto y afinación.

Como anécdota destacaremos que el aparato escénico de *Norma* y de la segunda función de *Las cárceles de Edimburgo* “ofreció ridiculeces dignas de un concierto de silbidos” además del poco decoro que manifestado en escena por algunos coristas³⁶⁹.

Por la lista de personal que vemos en la prensa (Sra. Pellizzari, Sr. Cabaleti, Sr. Aznar, Sra. Muñoz, Sr. Valencia) debió ser esta misma compañía la que vino de nuevo en marzo de 1846. En esta segunda visita interpretaron la ópera *Nabucco* de G. Verdi/T. Solera. En una de las funciones el maquinista casi comprometió la seguridad e interpretación de los artistas por un “descuido” suyo con el rayo que debía derribar la estatua de la escena³⁷⁰ y con más problemas incluso en la función de despedida³⁷¹. Antes de partir de nuestra ciudad, el Sr. Valencia se mostró agradecido por la acogida de *El avisador santiagués* mediante una nota dirigida a los redactores de dicho periódico en la que se se aprovechaba para elogiar al “culto público santiagués”³⁷².

En mayo de este mismo año (1846) se anuncia la visita de una compañía lírica, sin especificar, a Santiago y a Ferrol³⁷³.

Poca información se conserva de estos años pero, según documentos conservados en el AHUSC, en 1846 la compañía lírica de Ramón Fontanella dio hasta el 15 de marzo una serie de funciones y el Cuerpo de Coros dio en la misma época funciones de día y de noche³⁷⁴. En 1847 sólo hubo veintiocho funciones de día y de noche pero sin especificar su tipología³⁷⁵. En 1848 hubo 11 funciones³⁷⁶, en 1849 en cuanto a música sólo un concierto y dos funciones líricas de una compañía de ópera³⁷⁷.

En el último trimestre de 1849 debía haber una compañía lírica en el Teatro Principal por lo que podemos extraer de una carta redactada por el cuerpo de coros de dicha compañía quejándose de los insultos recibidos y problemas de pagos durante toda la temporada teatral por parte de la empresa³⁷⁸. Esto se confirma con el dato aportado por Emilio Cotarelo y Mori (2000: 362) que indica que a finales de este año consta la presencia de la cantante valenciana Luisa Santamaría contratada como parte secundaria en una compañía de ópera italiana que visitaba varias provincias españolas entre las que estaba Santiago.

Saltamos hasta noviembre de 1851 para encontrar la siguiente compañía, en este caso la formada en Madrid por el Sr. Manrique. Esta agrupación era principalmente cómico-dramática pero en su repertorio anunciaba algunas zarzuelas modernas que eran apoyadas por un cuerpo de baile compuesto por cuatro parejas. También incluían interludios musicales en las ocasiones en que representaban piezas teatrales³⁷⁹. Ya se vislumbraba el gusto del público

³⁶⁹ *El Porvenir*, 2 de agosto de 1845.

³⁷⁰ *El avisador santiagués*, 16 de marzo de 1846.

³⁷¹ *El avisador santiagués*, 23 de marzo de 1846.

³⁷² *El avisador santiagués*, 23 de marzo de 1846.

³⁷³ *El avisador santiagués*, 5 de mayo de 1846.

³⁷⁴ Archivo Histórico USC, libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)”. Folio 195.

³⁷⁵ Archivo Histórico USC, libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)”. Folio 195.

³⁷⁶ Archivo Histórico USC, libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)”. Folio 195.

³⁷⁷ Archivo Histórico USC, libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)”. Folio 196.

³⁷⁸ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio sin numerar.

³⁷⁹ *El Eco de Galicia*, 20 de diciembre de 1851.

compostelano en el consejo que da un periodista al empresario teatral sobre las obras que debería programar para agradar a los asistentes y atraer más público:

Aconsejamos al señor Manrique, empresario del teatro de esta ciudad, que ensaye a la mayor brevedad alguna zarzuela, porque el público espera su representación con la mayor aceptación. En lugar del drama terrorífico y de la comedia antigua debe presentar las piezas dramáticas de enredo y los fines de fiesta en un acto. Desde *Detrás de la cruz el diablo* hasta *Mi secretario y yo* o *Llueven bofetones*, el repertorio español cuenta con un número escogido de piezas dramáticas que estimulan al público por sus recursos escénicos y sus gracias delicadas. [...] De esta manera no se debe extrañar sea considerado el teatro de Santiago como uno de los que ofrecen en España más eventualidades a los empresarios, no alcance una compañía cuyas partes principales correspondan a la importancia de la población. Los gastos crecidos que exige el local, con otros desembolsos obligatorios y la escasez de concurrencia, son un escollo insuperable para organizar una compañía de primer o segundo orden. [...] ³⁸⁰

Es importante la información que aporta este párrafo acerca de las dificultades económicas con que se encontraban las compañías en este teatro debido a las altas cantidades que debían desembolsar por el arrendamiento del local para dar sus funciones ³⁸¹ y a lo que había que sumar la poca afluencia de público; para solventar este segundo escollo el periodista aconseja que programen zarzuelas que es más del gusto del personal “en lugar del drama terrorífico y de la comedia antigua”. Haciendo caso al consejo, o porque ya estaba en sus planes, ponen en escena varias veces la zarzuela *El Duende* de R. Hernando/L. Olona recibiendo buenas críticas a pesar de ser una compañía principalmente dramática y no lírica. Se ensalzó el buen hacer de los coros finales del primer y segundo acto, los dúos de tiple y tenor en los que la señora Bardan y Cantos alcanzaron justos y merecidos aplausos y el papel de doña Sabina desempeñado por la Sra. Bardan y el del Sr. Huertas ³⁸².

Según documentos conservados en el AHUSC, en 1851 tuvieron lugar 2 bailes y 51 funciones, en 1852 no hubo actividad y en 1853 13 bailes de máscaras y entre febrero y marzo hubo funciones dramáticas ³⁸³. En contraposición a esta información acerca de 1852, encontramos que este año se abrió con el anuncio de la llegada a Santiago de una acreditada compañía de ópera de A Coruña que venía de actuar en Zaragoza. Carlota Villó, ya conocida del público compostelano, formaba parte de dicha compañía. Su llegada se anunciaba para el 20 o 21 de enero y presentarían un abono inicial de 20 funciones. Entre el repertorio que anunciaron todas eran óperas italianas: *Attila* de G. Verdi/T. Solera, *Ana la Prié* de V. Battista/N. Leoncavallo, *I due Foscari* de G. Verdi/F. M. Piave, *La fille du régiment* de G. Donizetti/J. F. Bayard, *Ernani* de G. Verdi/F. M. Piave y *Lucia de Lammermoor* de G. Donizetti/S. Cammarano. Se hizo eco la prensa santiaguesa de las buenas calificaciones emitidas por el *Coruñés* acerca del debut del tenor Sr. Pagan en *Ernani* en A Coruña, quien representaba los principales papeles masculinos en las diversas óperas que escenificaba esta compañía, diciendo que era un tenor de “mezzo carácter” y una artista de corazón,

³⁸⁰ *El Eco de Galicia*, 22 de noviembre de 1851.

³⁸¹ Este punto lo vemos se trata más extensamente en este trabajo en el apartado dedicado a las largas temporadas en las que el Teatro permaneció cerrado.

³⁸² *El Eco de Galicia*, 7 de enero de 1852.

³⁸³ Archivo Histórico USC, libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)”. Folio 197 y 198.

inteligencia y maneras pero que su voz no se distinguía ni por su volumen ni por su fuerza y que “no reúne las condiciones necesarias a sostener el canto sfogato, se le han oído puntos tan claros, llenos y sonoros que han arrancado el aplauso general, y se le ha visto llenar bien las piezas de conjunto en una partitura tan abundante de ellas como el *Ernani*”³⁸⁴. Tras el estreno en Madrid en el Teatro del Circo a finales de 1844 de *Ernani* se convirtió en la ópera de moda en aquella época por lo que se interpretaba constantemente en todas las temporadas operísticas; por ejemplo, en Madrid se representaba en el Teatro Circo y en el Teatro de la Cruz y en Barcelona en los dos teatros de aquella ciudad se subió más de 70 veces (Sánchez Sánchez, 2014: 29); en provincias esta fiebre se retrasó unos años debido a que eran, normalmente, las mismas compañías que tenían éxito en la capital las que llevaban estas obras de gira por el resto de España.

Esta agrupación puso en escena el 1 de febrero *Lucia de Lammermoor* -que repetirían el día 26-, el día 2 repitieron *Ernani*, el día 4 repitieron *Lucia de Lammermoor* y el día 6 interpretaron *Attila* que en su abono se representó tres veces en total. Desde la prensa se le dio la enhorabuena al Sr. García Rojo por haber organizado tan buena compañía lírica y se felicitó³⁸⁵ también al Sr. Rama que era el director de la orquesta por el aplomo y perseverancia demostrados al dirigir las obras de Verdi. Entre los miembros de la compañía que logramos reconstruir por medio de la hemeroteca estaban: Carlota Villó de Ramos (tiple), el Sr. Fonti (bajo), el Sr. Hernández (barítono) y el Sr. Pagan (tenor)³⁸⁶. El 21 de febrero se estrena en esta ciudad *La fille du régiment* y, con ocasión de la colocación del retrato del Rey bajo un dosel en el teatro, la compañía lírica cantó un himno compuesto por José Trevijano -capitán de artillería- con música del maestro Martiz. El 6 de marzo se puso en escena *I Due Foscari*.

A finales de 1855 suponemos que actuó en el Teatro Principal una compañía lírica italiana debido a una carta firmada por el alcalde de Vigo en la que se solicita que no se interrumpa el viaje de Milán a Santiago de Compostela de la cantante Magdalena Elena Añó (soprano absoluta de dicha compañía) que debía llegar a dicho puerto en un vapor el día 20 de noviembre³⁸⁷.

En abril de 1863 visitó el Teatro Principal la compañía lírico dramática dirigida por José de Vivancos³⁸⁸. El 9 de abril puso en escena el drama *Hija y madre* y la zarzuela en un acto *El último mono* de C. Oudrid/N. Serra que según la prensa compostelana³⁸⁹ ya era conocida en Santiago. El 14 de abril interpretaron *Una idea feliz* y la zarzuela en un acto *La Gitanilla* de A. Reparaz/F. García Cuevas³⁹⁰ que había sido estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 27 de septiembre de 1861; es decir, llegó a Santiago sólo un año y medio después de su estreno. Fueron muy aplaudidos la primera tiple Marcelina Cuaranta y el tenor Francisco Villanova. El 21 de abril llevaron a escena la zarzuela en dos actos de E. Arrieta/F.

³⁸⁴ *El Eco de Galicia*, 17 de enero de 1852.

³⁸⁵ *El Eco de Galicia*, 7 de febrero de 1852.

³⁸⁶ *El Eco de Galicia*, 4 de febrero de 1852.

³⁸⁷ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio sin numerar de fecha 15 de noviembre de 1855.

³⁸⁸ *El Eco Compostelano*, 7 de mayo de 1863.

³⁸⁹ *El Eco Compostelano*, 11 de abril de 1863.

³⁹⁰ *El Eco Compostelano*, 16 de abril de 1863.

Camprodón³⁹¹; se interpretó una obertura sin especificar antes de la zarzuela y después una pieza en un acto titulada *En la cara está la edad*. En esta zarzuela volvieron a ser muy aplaudidos la Sra. Cuaranta (primera tiple), Sr. Villanova (primer tenor), Sr. Ribera (tenor cómico) y el Sr. Caamaño (coprimario). Esta zarzuela fue repetida el 26 de abril³⁹². El 28 de abril se puso en escena la zarzuela en un acto *Diez mil duros* de L. Arche/M. Pina tras la comedia en tres actos *La escuela de las coquetas* de Ventura de la Vega³⁹³. El 30 de abril el programa presentado por la compañía fue:

1º La zarzuela en un acto titulado: *La Gitanilla*. A cargo de la Sra. Cuaranta, y de los Sres. Villanueva, Rivera, González, Caamaño y cuerpos de coros de ambos sexos.

2º La linda zarzuela nueva en un acto y en verso, original de D. Francisco Campodrón y música de D. Joaquín Gaztambide titulada *El Lancero*. Desempeñada por las Sras. Cuaranta y Pastor, y los Sres. Rivera, Bravo, Caamaño, Pardo y coro de hombres.

3º y por último la zarzuela en un acto nominada Una Emoción. A cargo de las Sras. Cuaranta y Gallegos y de los Sres. Rivera y Bravo.³⁹⁴

El 3 de mayo tuvo lugar la decimoctava función del abono de esta compañía y pusieron en escena la zarzuela cómica en dos actos *La cola del Diablo* de C. Oudrid y C. Allu/L. Olona, y la zarzuela en un acto *El Lancero* de J. Gaztambide/F. Camprodón. Se le recrimina al empresario de la compañía desde *El Eco Compostelano*³⁹⁵ que anunciase como estrenos varias obras, tanto teatrales como zarzuelas, que ya habían sido escuchadas en esta ciudad en otras ocasiones; entre ellas estaba *La cola del Diablo*. El 6 de mayo, en lugar de la anunciada *Marina*³⁹⁶, se puso en escena la comedia *El sol de invierno* de J. Marco; la prensa dejó constancia de la opinión dada por varios abonados al reportero quejándose de que repitiesen demasiadas veces las mismas obras (como el caso de *Marina* que ya se había puesto en escena dos veces) teniendo entre su repertorio muchas más piezas³⁹⁷.

El 9 de mayo³⁹⁸ tuvo lugar una función a beneficio del primer actor cómico de la compañía, Antonio Hernández, en la que interpretaron varias obras teatrales y las canciones *Las ventas de Cárdenas* de S. Iradier³⁹⁹ y *La soledad* (pensamos que al interpretarse ambas canciones juntas se trataba de *La soledad de los barquillos* y *la malagueña* que es una canción árabe del mismo compositor Iradier⁴⁰⁰) por el tenor Villanueva y la tiple Cuaranta. Al día siguiente se interpretó la zarzuela en un acto *Nadie se muere hasta que Dios quiere*⁴⁰¹ de C. Oudrid/N. Serra. El 12 de mayo (función 23 del abono) se interpretó la zarzuela en tres actos *El diablo las carga* de J. Gaztambide/F. Camprodón anunciada como nueva en la ciudad⁴⁰².

³⁹¹ *El Eco Compostelano*, 21 de abril de 1863.

³⁹² *El Eco Compostelano*, 25 de abril de 1863.

³⁹³ *El Eco Compostelano*, 28 de abril de 1863.

³⁹⁴ *El Eco Compostelano*, 30 de abril de 1863.

³⁹⁵ *El Eco Compostelano*, 7 de mayo de 1863.

³⁹⁶ Por esta fecha aún era la versión original, una zarzuela en dos actos, tal como se había estrenado en el Teatro Crico de Madrid el 21 de septiembre de 1855. No se convertiría en ópera hasta 1871 que se estrenó en el Teatro Real de Madrid.

³⁹⁷ *El Eco Compostelano*, 7 de mayo de 1863.

³⁹⁸ *El Eco Compostelano*, 12 de mayo de 1863.

³⁹⁹ Biblioteca Nacional de España, signatura MP/361/15.

⁴⁰⁰ Biblioteca Nacional de España, signatura MP/361/55.

⁴⁰¹ *El Eco Compostelano*, 12 de mayo de 1863.

⁴⁰² *El Eco Compostelano*, 12 de mayo de 1863.

5.5.1.2. Compañía de zarzuela de Antonio Vivancos (1868)

En el verano de 1868 volvió la Compostela la compañía representada por Antonio Vivancos para dar un abono por diez funciones. La lista de los artistas que la formaban era: Manuel Crescj (director de escena y 1º barítono), Josefa García (1ª tiple absoluta), María Ferrer (1ª tiple), Ana Lhusiana (2ª tiple), Emilia Ferreti (tiple genérica), José Grau (1º tenor serio), Tomás Galván y Pablo Rivera (1º tenores cómicos), Antonio Belló (1º bajo genérico), Agustín Guzmán (2º barítono), Hilario Courtier (director de orquesta), Joaquín Marínez (maestro de coros), José Cuadrado (apuntador de verso y música) y 16 coristas de ambos sexos⁴⁰³.

El 27 de julio (4ª función de abono) interpretaron la zarzuela en tres actos *Las hijas de Eva* de J. Gaztambide/L. Mariano de Larra con el siguiente reparto: Esperanza (Srta. García), Estrella (Sra. Ferrer), La sorda (Sra. Marciana), D. Lope (Sr. Gray), Avendaño (Sr. Crescj⁴⁰⁴), Ventero (Sr. Guzmán), El Conde (Sr. Belló), Machuca (Sr. Muñoz), D. Juan (Sr. Martínez), Un ujier (Sr. Miguel) y un coro de ambos sexos que interpretaron a los mozos, mozas, caballeros, damas, arrieros y cuadrilleros de la Santa Hermandad⁴⁰⁵. El 28 de julio (5ª función de abono) pusieron en escena la zarzuela en un acto *En las astas del toro* de J. Gaztambide/C. Frontaura que era estreno en esta ciudad, con la participación de las Sras. Ferrer y Ferreti, los Sres. Crescj, Rivera, Guzmán, Muñoz, Martínez Reparaz y coro de hombres. El 30 de julio (7ª función de abono) interpretaron *El loco de la guardilla* de M. Fernández Caballero/N. Sierra, *Nadie se muere hasta que Dios quiere* de C. Oudrid/N. Sierra y *El pleito* de J. Gaztambide/F. Campdredón. El 31 de julio (8ª función de abono) subieron a escena la zarzuela en dos actos *Luz y sombra* de M. Fernández Caballero/N. Serra con este reparto: Aurora (Srta. García), Jesusa (Sra. Ferreti), D. Juan Hidalgo (Sr. Crescj), Gonzalo (Sr. Grau), el doctor (Sr. Belló) y Gines (Sr. Galbán)⁴⁰⁶. El 1 de agosto (9ª función de abono y penúltima de la temporada) interpretaron la zarzuela en tres actos *El juramento* de L. Olona y J. Gaztambide, que ya era conocida en este teatro.



Manuel Crescj
(Casares Rodicio, 2000: 88)

⁴⁰³ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar.

⁴⁰⁴ Manuel Crescj [Crescj]. Sevilla, segunda mitad del siglo XIX. Barítono, director de orquesta y compositor. Actuó en las principales ciudades de Europa, en Cuba en el Teatro Tacón en 1860 y 1861 y fue asiduo director en el Teatro Fernando de Sevilla. En Madrid fue contratado por el Teatro Circo en 1859, estrenando la zarzuela en un acto *Lo que está de Dios*. Señala de él la madre de Barbieri en 1860: “el barítono Crescj hizo furor, es buen actor y canta muy bien, pero como yo soy tan descontentadiza, quisiera hiciera menos uso de sus facultades en las fermatas, y no parecería que siempre cantaba la caña”. En 1861 estrenó en el Teatro Circo *La cruz de los húmeros*. (Casares, 2000: 88). Según Cotarelo y Mori (2000: 730), era hijo de un cantante rezagado de las compañías italianas, era buen actor y cantaba bien pero abusaba de las fermatas y otros recursos de mal gusto.

⁴⁰⁵ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar.

⁴⁰⁶ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar.

5.5.1.3. La vuelta de Matilde Villó (1868)

A finales de este mismo año (1868) encontramos la visita de una compañía de zarzuela entre cuyos integrantes encontramos viejos conocidos de Santiago como era el caso de Matilde Villó.

Según el cartel conservado de la función del 5 de noviembre (4ª función del abono que dieron)⁴⁰⁷ los artistas y los papeles que interpretaron: Sra. Villó como Doña Pepita, Sra. Raguer como la princesa de Luzán, Sra. Ibáñez como la duquesa, Gertrudis Julián como la tirana, [ilegible] como el corregidor de Quiñones, Sr. Rodríguez como Goya, Sr. Cano como Jovellanos (torero), Sr. González como Pepe Hillo (torero), Sr. Zuldivar como Costillares (torero), Francisco Povedano como Pedro Romero, Sr. Rivas como el general, Sr. Ricardo como un peregrino, Sr. Alfredo como el padre ciego, Emilia Julián como la madre ciega, Antonio Povedano como el niño ciego, Sr. Violet como el pecado moral, Manolas, Manolos, Toreros, alguaciles, guardias, frailes, cofrades, conspiradores y demás interpretados por el coro general⁴⁰⁸. La obra puesta en escena fue *Pan y toros* de F. A. Barbieri/J. Picón.

La puesta en escena de esta obra conllevó unos gastos mayores que los de obras anteriores por lo que se aumentaba el precio de la entrada en un real, costando finalmente 5 reales, y en el cartel publicitario se advertía “que no se repetirá por evitar los dichos gastos” además del siguiente texto: “Se pondrá en escena la popular y patriótica Zarzuela de gran espectáculo, en tres actos y en verso, nueva en este Teatro, original de los Sres. Picón y Barbieri, ejecutada en Madrid con grande aplauso durante ochenta noches y prohibida después sus representaciones por el Gobierno de la situación pasada”⁴⁰⁹. La función dada el 11 de noviembre fue a beneficio de la primera tiple Matilde Villó, se puso en escena la zarzuela en tres actos *La conquista de Madrid* de J. Gaztambide/L. Mariano de Larra con el siguiente reparto: Sra. Villó (Zaida), Srta. Raguer (Zulima), Sr. Hiruela (Tarif), Sr. Rivas (El Rey Alfonso VI), Sr. Povedano (Ali), Sr. González (Ansures), Sr. Sanz (Ben-Alar), Sr. Miguel (Samuel) y Sr. Rodríguez (Rui Dávalos). En el cartel publicitario también se anunciaba que muy en breve se pondría en escena “la reputada zarzuela, El secreto de una dama”⁴¹⁰, y el melodrama tétrico, terrorífico, lírico bailable, de grande espectáculo titulado: Franchifredo dux de Venecia”.

El 1 de agosto de 1872 una compañía italiana de ópera, que había sido muy aplaudida en el Teatro Principal de A Coruña⁴¹¹, dio tres conciertos líricos con repertorio principalmente italiano. Dicha compañía estaba formada por los artistas Anita Ferrer, Beatrice Malvezzi, Sr. Malvezzi y Alfredo Moragas. El programa de esta primera función fue:

PRIMERA PARTE

1º Sinfonía *El Barbiere de Seviglia*

2º Acto segundo de la ópera *Rigoletto*.

3º Romanza de la ópera *Don Sebastian*.

4º Aria de Caricato en la ópera *Matilde di Shabran*.

⁴⁰⁷ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar (cartel).

⁴⁰⁸ Por los papeles interpretados sabemos que se trataba de la zarzuela en tres actos *Pan y toros* de F. Asenjo Barbieri y J. Picón.

⁴⁰⁹ Fue prohibida en 1867 por Isabel II y este veto fue levantado al año siguiente.

⁴¹⁰ Zarzuela en tres actos de L. Rivera y F. Asenjo Barbieri.

⁴¹¹ En el Teatro Principal de A Coruña sus representaciones se desarrollaron entre abril y julio e interpretaron obras como El trovador, La sonámbula, D. Pasquale, La Traviata o Lucrecia Borgia. (Alén, 2008b: 52-24).

5º Cavatina de tiple y dúo de la misma con el tenor en la *Lucia de Lamermoor*.

SEGUNDA PARTE

1º Sinfonía de la ópera *Semiramide*.

2º Romanza del barítono en la ópera *Un Ballo in Maschera*.

3º Acto segundo de la ópera *Crispino e la Comare*.

4º Romanza titulada *Até*.

5º Acto cuarto de la ópera *Rigoletto*.⁴¹²

El programa del segundo concierto que dieron el 3 de agosto fue:

PRIMERA PARTE

1º Sinfonía de la ópera *Gazza Ladra*.- 2º Escena, canción y terceto del primer acto de la ópera *Il Trovatore*.- 3º Gran escena, racconto y dúo de contralto y tenor en el *Trovatore*.- 4º Romanza de barítono en la ópera *María de Rudena*. 4º Gran escena y aria *Di aquella pira* en el *Trovatore*.

SEGUNDA PARTE

1º Sinfonía de la ópera *Fra Diabolo*- 2º Wals para tiple *Il Bacio*- 3º Romanza para barítono en la ópera *Maria Padilla*- 4º Aria de caricato en la ópera *Cenerentola*- 5º Acto cuarto de la ópera *Il Trovatore*.⁴¹³

Por último, el tercer concierto que tuvo lugar el 4 de agosto incluyó:

PRIMERA PARTE

Sinfonía de la ópera *La Traviata*

Acto segundo de *La Traviata*

Marcha turca de Mozart ejecutada por la orquesta

Romanza de la ópera *Lucia de Lamermoor*

SEGUNDA PARTE

Sinfonía de la ópera *Guillermo Tell*

Acto cuarto de *La Traviata*

Dueto para barítono buffo en *D. Pascuale*

A petición de los señores concurrentes se repetirá en segundo acto de la ópera *Crispino e la Comare*.⁴¹⁴

Se despidieron de la ciudad con una última función extraordinaria el 8 de agosto a beneficio de Anita Ferrer⁴¹⁵.

Comenta Pilar Alén (2008b: 52) la escasez de referencias en torno a la temporada 1872-73 en Galicia que, como acabamos de ver, se cumple en el caso de Santiago de Compostela.

5.5.1.4. Compañía de zarzuela de Juan García Catalá (1873)

En de junio de 1873⁴¹⁶ fue la compañía de zarzuela de Juan García Catalá quien pasó por el Teatro Principal para dar un abono que se abrió el día 5 con *Jugar con fuego* de F. A. Barbieri/V. de la Vega y en el que siguieron las representaciones de la ópera bufa en tres actos *La gran duquesa de Gerolstein* de J. Offenbach/H. Meilhac y L. Halévy (7 de junio, 2ª función del abono), la zarzuela bufa en tres actos *Barba Azul* arreglada por M. Pastorfido y S.

⁴¹² *La Gaceta de Santiago*, 1 de agosto de 1872.

⁴¹³ *La Gaceta de Santiago*, 3 de agosto de 1872.

⁴¹⁴ *La Gaceta de Santiago*, 4 de agosto de 1872.

⁴¹⁵ *La Gaceta de Santiago*, 8 de agosto de 1872.

⁴¹⁶ *La Gaceta de Santiago*, 5 de junio de 1873.

M. Granés sobre música de Offenbach (10 de junio, 4ª función del abono) y *Las hijas de Eva* de J. Gaztambide/L. Mariano de Larra (13 de junio, 5ª función del abono). Esta compañía ya había sido asidua del Teatro Principal de A Coruña entre los años 1873 y 1875 y solía programar operetas francesas e italianas debidamente “arregladas” para la ocasión (Alén, 2008b: 54).

Al mes siguiente, en julio, encontramos referencia de nuevo de una compañía de zarzuela que seguramente sería la misma de García Catalá que abrió un segundo abono. Pusieron en escena *El joven Telémaco* de J. Rogel/E. Pérez Escrich (3 de julio, 4ª función del abono) y en los intermedios de esta obra introdujeron, en el primer acto *Una romería en Galicia*⁴¹⁷ interpretada con 2 bandurrias y una guitarra y, en el intermedio del segundo acto, el cuarto acto de *Lucia de Lammermoor* interpretada por el Sr. Chané con la bandurria, y como colofón interpretaron la zarzuela en un acto *C. de L.*⁴¹⁸ de M. Nieto/S. M. Granés. En días posteriores representaron la zarzuela en tres actos *Los dioses del Olimpo* de J. Offenbach/M. Pina (5 de julio, 5ª función del abono), la zarzuela en tres actos *El molinero de Subiza* de C. Oudrid/L. de Eguilaz (10 de julio, 11ª función de abono), *Esperanza*⁴¹⁹ que fue estreno en el Teatro Principal y la zarzuela en un acto *El juicio final* de M. Abelda/R. García Santisteban (15 de julio), la zarzuela en tres actos *El juramento* de J. Gaztambide/L. Olona (23 de julio), *La gran duquesa* que sobreentendemos que se trataba de la opereta *La gran duquesa de Gerolstein* (24 de julio), la zarzuela en tres actos *Robinson* de F. A. Barbieri/R. García Santisteban (26 de julio) y su última función con 2 obras: la zarzuela en dos actos *Luz y sombra* de M. Fernández Caballero/N. Serra y *C. de L.* de nuevo⁴²⁰ (28 de julio). El 17 de julio se intercaló en el abono una función a beneficio del primer tenor Sebastián Beracoechea con el siguiente programa:

La magnífica zarzuela en un acto: UNA VIEJA
El coro a voces solas DEL STABAT MATER de Rossini
El aria de bajo del Stabat AVE MARIA del maestro Gounod por el Sr.
Beracoechea acompañándole los señores Courtier, Catalá y Coronas.
Todo el primer acto de la magnífica ópera IL TROVATORE⁴²¹

De nuevo en octubre volvió al Teatro Principal esta misma compañía de Juan García Catalá e interpretó *El Diablo en el poder* de F. A. Barbieri/F. Camprodón (11 de octubre), *Campanone* zarzuela en tres actos arreglo libre de la ópera italiana *La prova d'un opera seria* del G. Mazza por Frontaura, Rivera y Di-Franco (12 de octubre), *El toque de ánimas* de E. Arrieta/d. Céspedes (15 de octubre), *La gran duquesa de Gerolstein* (16 de octubre), *El Diablo en el poder* (17 de octubre⁴²²), *Pan y toros* de F. A. Barbieri/J. Picón (18 de octubre), *Memorias de un estudiante* de C. Oudrid/J. Picón (22 de octubre), *Robinson* (23 de octubre), *La conquista de Madrid* J. Gaztambide/L. M. de Larra (25 de octubre), *El valle de Andorra* de J. Gaztambide/L. de Olona (28 de octubre), *Los Magyares* de J. Gaztambide/L. de Olona (29 de octubre y 1 de noviembre), *Los Dioses del Olimpo* de J. Offenbach/M. Pina (30 de octubre), *El molinero de Subiza* de C. Oudrid/L. de Eguilaz (5 de noviembre), *Entre mi mujer y el negro* de F. A. Barbieri/L. de Olona y *¡En las astas del toro!* de J. Gaztambide/ C. Frontaura (6 de noviembre), *Luz y sombra* y *El barón de la castaña* de J. V. Arche/R. M.

⁴¹⁷ No nos consta el tipo de obra de la que se trata ni sus autores.

⁴¹⁸ *La Gaceta de Santiago*, 3 de julio de 1873.

⁴¹⁹ No nos constan sus autores.

⁴²⁰ Ya había sido representada el 3 de julio.

⁴²¹ *El Diario de Santiago*, 17 de julio de 1873. *La Gaceta de Santiago* pasó a llamarse *El Diario de Santiago*

⁴²² Función extraordinaria a beneficio de un licenciado en Medicina.

Liem (8 de noviembre), *La gran duquesa* (11 de noviembre), *En las astas del toro*, *El hombre es débil* de F. A. Barbieri/M. Pina y *El matrimonio*⁴²³ (15 de noviembre), *Los infiernos de Madrid* de J. Rogel/L. M. de Larra (18, 19 y 20 de noviembre) y como despedida *Zampa o la esposa de mármol* de N. Serra/M. Pastorfido (22 de noviembre⁴²⁴).

En junio de 1874 pasó por el Teatro Principal una compañía lírico-dramática⁴²⁵ de la que sólo sabemos que incluía entre sus integrantes al actor cómico Sr. Carceller y a la Sra. Perlá. El 7 de junio pusieron en escena la zarzuela bufa *Robinson*, con la que llenaron el teatro, y el día 9 *Mefistófeles* de G. Cereceda/M. Pastorfido para la que usaron decoraciones de Luccini⁴²⁶ traídas de su anterior representación en el Teatro Principal de A Coruña. El día 10 tuvo lugar la 5ª función de abono con estas tres zarzuelas en un acto: *El hijo de D. José* de M. Vázquez/C. Frontaura, *Dos truchas en seco* de J. Rogel/R. Puente y Brañas y *El suicidio de Alejo*⁴²⁷. El día 11 (6ª función de abono) interpretaron *El relámpago* de F. A. Barbieri/F. Camprodón que, según indicaba la prensa, no se había visto en Santiago desde hacía cuatro o seis años pero que en la presente investigación no nos consta que hubiese sido representada nunca.

En la prensa vuelven a repetirse las quejas acerca de las condiciones del teatro en cuanto a las temperaturas con frases como “ocupadas todas las localidades y abrasándonos de calor”⁴²⁸ o “a la noche hemos admirado en nuestro incómodo coliseo y una temperatura de 50 grados [...]”⁴²⁹. De la actuación de los miembros de la compañía la crítica comenta de la Sra. Williams que “a pesar de su excelente voz y buena escuela, con dotes inmensas para hacer las delicias del público inteligente, se complace en anularse ostentando en escenas serias sus resabios de las bufas”⁴³⁰, del Sr. Beracoechea que “es sin duda uno de los primeros tenores de zarzuela, grita demasiado en los puntos altos y traduce sus esfuerzos con temblores de pies y manos”⁴³¹, se lamentan de no haber visto al Sr. Carceller ni al Sr. del Río, felicita a las Srta. Tort por su afinación y da la enhorabuena al Sr. Alonso por su ejecución al chelo de la romanza del tercer acto. La prensa aprovecha para hacerle una advertencia a la empresa, que deberían acceder a repetir algún número de la zarzuela cuando el público muestra tal “explosión”, más cuando habían suprimido algún número de la obra -cosa que les avisa podría conllevarles una multa, como ya he comentado anteriormente según la ley de propiedad intelectual de la época-. El día 15 del mismo mes pusieron en escena *Las hijas de Eva* por la cual la prensa dio la enhorabuena a los Sres. Navarro, Baracoechea y Sra. Williams y realizó la siguiente observación acerca de los decorados: “¿Por qué siendo *El Dominó Azul* y *Las*

⁴²³ No teniendo más referencias que este título aparecido en la prensa, podría tratarse de la zarzuela en un acto *Un matrimonio civil* de Rafael Tamarit de Plaza con música de Santiago Torné de 1871 o *El matrimonio interrumpido* de 1873 de Miguel Pastorfido, pero no sabemos compositor musical. Nos decantamos por la segunda de ellas ya que a los seis días esta compañía subió a las tablas *Zampa*, del mismo libretista.

⁴²⁴ Función a beneficio Ramón Navarro.

⁴²⁵ Sugiere García Caballero en su tesis doctoral que podría tratarse de nuevo de la de Juan García Catalá.

⁴²⁶ Referencia a Eusebio Lucini Biderman (1814-1881), procedente de una familia de pintores escenógrafos italianos. Se formó junto a su padre en Barcelona y, tras una estancia en Italia, también en Madrid. Trabajó en los Teatros de la Cruz y del Circo pero tras la muerte de su padre, regresó al Liceo de Barcelona. En 1850 se inauguraba el Teatro Real de Madrid con decoraciones de Eusebio Lucini, Aranda y Philastre, los escenógrafos más reconocidos de la época. Los siete años en el Real aumentaron su prestigio y sería reclamado para la construcción de gran parte de los teatros de provincias de entonces, como el Principal de Burgos o el de A Coruña (Barro Rey, 2013).

⁴²⁷ Zarzuela que parodiaba algunas escenas de la ópera *Ernani* de G. Verdi con texto español de R. Apiani.

⁴²⁸ *El Diario de Santiago*, 12 de junio de 1874.

⁴²⁹ *El Diario de Santiago*, 8 de junio de 1874.

⁴³⁰ *El Diario de Santiago*, 12 de junio de 1874.

⁴³¹ *El Diario de Santiago*, 12 de junio de 1874.

Hijas de Eva de la misma época de Fernando V, se ponen en escena con escenas diferentes?⁴³².

A petición del público, esta empresa abriría un nuevo abono de 8 representaciones para que se pudieran ver en escena varias obras nuevas en la ciudad, como *El Sacrificio* -que pensamos se podía tratar de *Un sacrificio pide el deber* de M. Marqués/M Zapata-, *Pedro el veterano* de B. de Monfort/R. M. Liern, *El Sargento Federico* de F. A. Barbieri y J. Gaztambide/L. de Olona, *El Estudiante Salamanca* de C. Oudrid/L. Rivera, *El secreto de una dama* de F. A. Barbieri/L. Rivera, *La Gran Duquesa*⁴³³; finalmente se pusieron en escena los siguientes días *El sacrificio* (20 junio, 3ª función del abono), *Luz y sombra* y *La isla de San Balandrán* de C. Oudrid/J. Picón (25 junio, 7ª función del abono⁴³⁴), *El secreto de una dama* (27 junio y última del abono) y como colofón a este nuevo abono el programa de la función de despedida fue:

1º la zarzuela en un acto
EL LOCO DE LA GUARDILLA
2º La notable y magnífica
AVE MARÍA DE GOUNOD
31 Acto tercero de la Ópera
IL TROVATORE
4º La divertida y aplaudida zarzuela en un acto titulada
NADIE SE MUERE hasta que Dios quiere⁴³⁵

Un par de semanas más tarde abrieron un nuevo abono con razón de las fiestas del Apóstol de este año⁴³⁶ e interpretaron: *Zampa o la esposa de mármol* (15 julio, 1ª función de abono), *El toque de ánimas* (16 julio, 2ª función de abono), *Pedro el veterano* de estreno (17 julio, 3ª función de abono), *El postillón de La Rioja* de C. Oudrid/L. Olona (18 julio, 4ª función de abono), *Los diamantes de la corona* de F. A. Barbieri/F. Camprodón (19 julio, 5ª función de abono), *Un tesoro escondido* de F. A. Barbieri/V. de la Vega (22 julio, 6ª función de abono), *El Diablo en el poder* (23 julio, 7ª función de abono) y *Pan y toros* (29 julio, función de despedida). Para la noche del 24 julio no se programó ninguna obra en el teatro debido a la coincidencia con los fuegos artificiales de las fiestas del Apóstol; en la prensa se le sugirió al Ayuntamiento que se retrasen una hora dichos fuegos para que pudieran tener lugar una representación⁴³⁷ y finalmente la corporación municipal hizo caso teniendo lugar una función extraordinaria a las 18h en la que se interpretó *El tributo de las cien doncellas* de F. A. Barbieri/ R. García Santisteban. Una vez abandonó la compañía de zarzuela nuestra ciudad, puso tumbo a Pontevedra y Vigo para terminar la gira de verano.

Para terminar el año 1874 se anunció la venida en noviembre de una compañía de zarzuela que por aquellas fechas daba funciones en Portugal⁴³⁸ pero finalmente no se tuvo noticia de esta compañía.

⁴³² *El Diario de Santiago*, 15 de junio de 1874.

⁴³³ *El Diario de Santiago*, 16 de junio de 1874.

⁴³⁴ A beneficio del Sr. Eleuterio del Río.

⁴³⁵ *El Diario de Santiago*, 29 de junio de 1874.

⁴³⁶ *El Diario de Santiago*, 11 de julio de 1874.

⁴³⁷ *El Diario de Santiago*, 23 de julio de 1874.

⁴³⁸ *El Diario de Santiago*, 30 de noviembre de 1874.

Hemos visto en estos inicios del Teatro Principal la escasa actividad lírica, seguramente debido a la situación geográfica de Galicia y la precariedad de los medios de transporte que no mejoraron hasta la llegada del tren a Santiago en 1873. A esto se le sumó las eventualidades que encontraban los empresarios en este teatro por los elevados gastos que exigía el local además de las malas condiciones del inmueble.

La familia Villó fue la que en más ocasiones actuó en este coliseo durante esta época recibiendo siempre una buena acogida por parte del público compostelano. El resto de empresas que desarrollaron sus labores eran todas de origen español - la de Ramón Fontanella, la del Sr. Manrique, la de Antonio Vivancos, la de Juan García Catalá o la compañía de la que formaban parte de Carceller y Perlá- o italianas -la compañía en la que participaba Luisa Santamaría, la que vino en 1855-. Este origen de las compañías afectó directamente al repertorio que estuvo íntegramente compuesto por zarzuelas españolas y óperas italianas.

5.5.2. El apogeo: 1875-1900

5.5.2.1. Compañía de zarzuela del Sr. Molina (1875)

En mayo de 1875 vino a esta ciudad la compañía de zarzuela del empresario Sr. Molina y dieron dos abonos. En el primer abono que abrieron interpretaron: *Sensitiva* de R. Aceves/P. Domínguez y *El barón de la castaña* (27 mayo, 1ª función del abono), *Robinson* (29 mayo, 2ª función del abono), *La gran duquesa*⁴³⁹. 30 mayo (3ª función del abono), *La gran duquesa* (1 junio, 4ª función del abono), *El loco de la guardilla*⁴⁴⁰ de M. Caballero/N. Serra, el *Misereere* de la ópera *Il Trovatore* y la zarzuela en 2 actos *Entre mi mujer y el negro* (2 junio, 5ª función del abono), *Memorias de un estudiante o Las tres duquesas* de C. Oudrid/J. Picón (3 junio, 6ª función del abono), *El tributo de las cien doncellas* y el *Misereere* de la ópera *Il Trovatore* (5 junio, 7ª función del abono),⁴⁴¹ *La gallina ciega* de M. Fernández Caballero/M. Ramos Carrión y el 3º acto de *Il trovatore* (6 junio), *Marqués de Caravaca* de F. A. Barbieri/V. de la Vega y *Frasquito* de M. Fernández Caballero/R. de la Vega (8 junio, 8ª función del abono), *El joven Telémaco* de J. Rogel/E. Blasco y *En las astas del toro* (9 junio, 9ª función del abono), *Las Amazonas del Tormes* de J. Rogel/E. Álvarez y *Pascual bailón* de G. Cereceda/R. Puente y Brañas (10 junio, 10ª función del abono⁴⁴²), *Mefistófeles* (11 o 12 de junio⁴⁴³, 12ª función del abono⁴⁴⁴), *Memorias de un estudiante* (13 de junio)⁴⁴⁵, *Pedro el veterano* de B. Monfort/R. M. Liern y *Sensitiva* (15 de junio, penúltima función del abono, a

⁴³⁹ Según liquidación conservada en el archivo histórico se interpretó: *Hombre es débil*, *Pascual Bailón* y *Nadie muere hasta que Dios quiere*.

⁴⁴⁰ Publicitado en prensa erróneamente como *El loco de la boardilla*.

⁴⁴¹ En la correspondiente liquidación del teatro conservada en el Archivo Histórico USC (caja "Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)", Legajo 1, folio sin numerar) ya que en la prensa no aparece ninguna función este día. Este dato no tiene mucho sentido ya que, según la prensa, la 7ª función de abono tuvo lugar el día 5 de junio y la 8ª el día 8, es decir, según la numeración correlativa del abono no faltaría ninguna función. Tampoco eran muy fiables los anuncios diarios en prensa de las representaciones ya que eran habituales los errores de numeración al publicitar los abonos.

⁴⁴² Aunque en prensa se anuncia erróneamente como 9ª de nuevo.

⁴⁴³ En la correspondiente liquidación del teatro conservada en el Archivo Histórico USC (caja "Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)", Legajo 1, folio sin numerar) la representación tuvo lugar el día 12 aunque en la prensa aparece el día 11.

⁴⁴⁴ Numeración de prensa seguramente errónea dado que no consta ninguna función el día 11 en el listado de liquidación.

⁴⁴⁵ Según liquidación conservada en el Archivo Histórico USC, caja "Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)". Legajo 1, folio sin numerar.

beneficio Ramón Navarro)⁴⁴⁶, *Una vieja* de J. Gaztambide/F. Camprodón, *El Ave María* que entendemos era el de C. Gounod o de F. Schubert, *El niño*⁴⁴⁷, *El hombre es débil* de F. A. Barbieri/M. Pina (16 junio, última función del abono), fragmentos de la ópera *Norma*⁴⁴⁸ y *El aceite de bellotas* de Carach/R. M. Liern (20 junio, función extraordinaria a beneficio del coro de ambos sexos).

Viendo la buena recepción por parte del público del primer abono, abrieron un segundo por 20 funciones: *Canto de ángeles* de J. Rogel/R. Puente y Brañas, *El último figurín* de J. Rogel/R. Puente y Brañas y *La comedianta Rufina* de B. de Monfort/R. M. Liern (7 julio, 1ª función del 2º abono), *Campanone* (10 julio, 2ª función del 2º abono), *Las hijas de Eva* de J. Gaztambide/ L. M. de Larra (11 julio, 3ª función del 2º abono), *El barberillo de Lavapiés* de F. A. Barbieri/M. Fernández Grajal (12 julio, 4ª función del 2º abono), *Jugar con fuego* (13 julio, 5ª función del 2º abono), *El barberillo de Lavapiés* (14 julio, 6ª función del 2º abono), *Marina* (15 julio)⁴⁴⁹, *El juramento* de J. Gaztambide/I. Hernández (16 julio, 8ª función del 2º abono), *El sargento Federico* de (17 julio, 9ª función del 2º abono), *El barberillo de Lavapiés* (18 julio)⁴⁵⁰, *El Diablo en el poder* (19 julio, 11ª función del 2º abono), *El toque de Ánimas* de E. Arrieta/D. Céspedes (20 de julio)⁴⁵¹, *Robinson* (21 julio, 13ª función del 2º abono), *Las hijas de Eva* (22 julio, 14ª función del 2º abono), *El Diablo en el poder* (23 julio, 15ª función del 2º abono), *El dominó azul* (24 julio, 16ª función del 2º abono)⁴⁵², *El relámpago* (26 de julio)⁴⁵³, *Estebanillo* de J. Gaztambide/C. Oudrid (27 julio, 17ª función del 2º abono), *El barberillo de Lavapiés* (28 julio, función extraordinaria), *El secreto de una dama* (29 julio, 18ª función del 2º abono), *Los diamantes de la corona* (30 julio, 19ª función del 2º abono), *El juramento* (31 julio, última función del 2º abono). Aunque la última función del abono fue el 31 de julio, según liquidación del Teatro Principal el 1 de agosto se interpretó *Zampa*⁴⁵⁴ y en la prensa el 2 agosto aparece anunciada de nuevo como última función de abono⁴⁵⁵ en la que interpretaron *El hombre es débil*⁴⁵⁶, el *Ave María* de C. Gounod⁴⁵⁷, *El último figurín*⁴⁵⁸ y *El aceite de bellotas*.

⁴⁴⁶ Según liquidación conservada en el Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar.

⁴⁴⁷ Descartamos que se tratase de la zarzuela *El niño judío* de P. Luna/E. García Álvarez y A. Paso ya que esta fue estrenada el 5 de febrero de 1918 en el Teatro Apolo de Madrid.

⁴⁴⁸ *Esperanza*, segundo coro *Non partieiri* y aria del bajo del segundo acto.

⁴⁴⁹ Según liquidación conservada en el Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar.

⁴⁵⁰ Según liquidación conservada en el Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar.

⁴⁵¹ Según liquidación conservada en el Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar.

⁴⁵² Según liquidación conservada en el Archivo Histórico USC (caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”, Legajo 1, folio sin numerar) esta función tuvo lugar el 24 de julio mientras que según la prensa fue el día 25.

⁴⁵³ Según liquidación conservada en el Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar.

⁴⁵⁴ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar.

⁴⁵⁵ Función a beneficio de Luis Carceller.

⁴⁵⁶ Interpretada por los Sres. Puente, Braña y Barbieri.

⁴⁵⁷ Cantada por Beracoechea acompañado al piano, violín y armonio por los Sres. Courtier, García y Penela.

⁴⁵⁸ Desempeñada por los Sres. Perlá, Martín, Carceller y Morea.

5.5.2.2. De nuevo Villó, Perlá y Carceller (1876)

En 1876, tras los bailes de máscaras de Carnavales en el Teatro Principal, encontramos en abril de este mismo año la presencia de una compañía de zarzuela que ya era vieja conocida por el público compostelano⁴⁵⁹. Se trata de la compañía formada, entre otros, por la Sra. Perlá –que ya había estado en Santiago con la compañía de Molina en 1873–, la Sra. Villó, el Sr. Rivas, el Sr. Lacarra, el Sr. Carceller o la Sra. Pocovi. Dolores Perlá y Carceller ya habían visitado juntos en la misma compañía, tampoco se especificó más en aquella visita sobre el resto de componentes ni del director, el coliseo compostelano en junio de 1874 y juntos volverían en 1880 ya con Luis Carceller como director de su propia compañía y Matilde Perlá como segunda característica.

En el primer abono dieron cerca de 22 funciones: *El relámpago* y *¿Como el Duque?* de G. Cereceda/R. Puente y Brañas⁴⁶⁰ (17 abril), *El barberillo de Lavapiés* (19 abril, 3ª función del abono), estreno de *Los comediantes de antaño* de F. A. Barbieri/M. Pina (20 abril, 4ª función del abono), *El Diablo en el poder* (22 abril, 5ª función del abono), *Los comediantes de antaño* (23 abril, 6ª función del abono), *Estebanillo* (25 abril, 7ª función del abono), *Adriana Angot*⁴⁶¹ de C. Lecocq/R. Puente y Brañas (26 abril, 8ª función del abono y de nuevo el día 27 como 9ª función del abono), *A las nueve de la noche* de M. Fernández Caballero/G. Gómez Trigo y F. Bermejo (29 abril, 10ª función del abono), *El juramento* (1 mayo, 12ª función del abono), *Los comediantes de antaño* 3 mayo (13ª función del abono), *A las nueve de la noche* y *Tecla* de (4 mayo, 14ª función del abono), *El primer día feliz* (6 mayo, 15ª función del abono), *Los diamantes de la corona* (9 mayo, 17ª a función del abono, a beneficio Matilde Villó), *El primer día feliz* (10 mayo, 18ª función del abono), *En las astas del toro*, *Dos truchas en seco*, *Cuatro sacristanes* (11 mayo, 19ª función del abono), *El postillón de La Rioja*, *El sombrero de mi mujer* y *El aceite de bellotas* (13 mayo, 20ª función del abono⁴⁶²), *Los Magyares* (16 mayo, 22ª abono), *El primer día feliz* de M. Fernández Caballero/D. Céspedes (17 mayo, penúltima de abono), *Jugar con fuego* (18 mayo, última de abono).

Tras el éxito de asistencia de público, esta compañía decidió abrir un segundo abono tras el cual marcharía a Ourense donde dio la primera función el 27 de mayo de 1876⁴⁶³; no le auguró la prensa buen futuro en esta ciudad expresando que “quizá no volvamos a verla, al menos de la manera que se hallaba organizada, porque según dicen Ourense será para ella, lo que para los descendientes de Noé ha sido la torre de Babel: el punto de dispersión”⁴⁶⁴. Este segundo abono fue muy breve e incluyó *Compuesto y sin novia* M. Pina/C. Oudrid⁴⁶⁵ (20 mayo), *La gran duquesa* (23 mayo), *Luz y sombra* y *¿Como el Duque?* (24 mayo) y en la función de despedida interpretaron *Matar o morir* M. Vázquez/M. Pino, *Fuego en guerrillas*

⁴⁵⁹ Sugiere García Caballero en su tesis doctoral que podría tratarse de nuevo de la de Juan García Catalá.

⁴⁶⁰ Apropósito cómico-lírico con libreto de Ricardo Puente y Brañas y música de Guillermo Cereceda. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 11 de marzo de 1873.

⁴⁶¹ Zarzuela en tres actos arreglada a la escena española por Ricardo Puente y Brañas y música del maestro Lecoq. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 6 de diciembre de 1873.

⁴⁶² Función a beneficio de Luis Carceller.

⁴⁶³ *El Diario de Santiago*, 22 de mayo de 1876.

⁴⁶⁴ *El Diario de Santiago*, 26 de mayo de 1876.

⁴⁶⁵ “De Mariano Pina, puesta en escena por el reputado artista D. Cristóbal Oudrid. Estrenada en Madrid hará tres meses es este el primer teatro de Galicia en que se pone en escena. Creemos que ese día dada la novedad y mérito de la obra, esta empresa teatral obtendrá un lleno completo.” (*El Diario de Santiago*, 18 de mayo de 1876).

M. Nieto/C. Navarro y S. M. Granés y *Canto de Ángeles* de J. Rogel/R. Puente y Brañas (25 de mayo).

5.5.2.3. Compañía de ópera de Stefano Temistocles (1876)

Tras unos meses cerrado, el Teatro reabrió sus puertas para la temporada de teatro que tuvo lugar con razón de las fiestas del Apóstol de 1876 pero habrían de esperar los compostelanos hasta octubre para que llegase una compañía de declamación y opereta italiana dirigida por Stefano Maurici Temistocles. Entre sus miembros se encontraban Genma Berti, Angiolina Papadopoli, Lucrecia Berti, Teresa Marchesi, Teodoro Anselmi, Luci Berti, Francesco Capelli, Orestes Cartocci, Lucio Mario, Bice y Temistocles Piccinnini, Fornitone Sugeritone, Guisep Villa y el representante del grupo Carlo Pecorazo (Fernández García, 1997:587). Venían de actuar en Ourense y encontramos registros en la prensa de esta ciudad de que músicos compostelanos ya les acompañaron en aquella estancia, como fue el caso del Sr. Courtier⁴⁶⁶. Abrió ésta un abono por seis funciones aunque no tuvo mucha concurrencia; se hacía eco la prensa de la incongruencia que suponía el no asistir a las funciones cuando venían compañías pero que después se pasase la población el resto del tiempo quejándose de su ausencia⁴⁶⁷. El abono sólo fue por cinco funciones: el 24 de octubre *La viuda de las camelias* (comedia en 1 acto), *La cena infernal* (opereta cómica en 1 acto con libreto de Pedro Escamilla pero no encontramos su compositor), *Un hombre industrial* (comedia en 1 acto); el 25 octubre *El pilluelo de París* (comedia en 2 actos) y *Un ballo in maschera* (parodia en verso y música de la ópera de Verdi); 26 octubre *No hay amor sin estimar* (comedia en 1 acto), *Un tigre de Bengala* (comedia en 1 acto) y *La cantante de Sevilla* (opereta en 1 acto de la que desconocemos los autores); 28 octubre *Elisa Emperatriz de Rusia o sea La fortuna en la prisión* (comedia en 2 actos) y *Todo oscuro* (opereta en 1 acto de la cual desconocemos los autores); 31 octubre⁴⁶⁸ *El nuevo Montecristo* (comedia en 3 actos), el romance de la ópera *Ruy Blas* de F. Marchetti/C. D'Ormeville como intermedio del 2º acto, *La Stella confidente* de V. Robaudi/V. Minuti cantada por la Sra. Papadopoli y de nuevo *Todo oscuro*. Pasaron a continuación a trabajar al Teatro Principal de A Coruña donde ofrecieron funciones con operetas nuevas, algunas de su repertorio como zarzuelas u operetas cómicas además de otras comedias y piezas menores (Alén, 2008b: 61).

En mayo de 1877 se anunciaron gestiones por parte del empresario Sr. Molina para hacer posible la visita a Santiago de su compañía de zarzuela pero finalmente no aparece ningún registro de su paso por el Teatro Principal. En mayo y julio hubo obras de teatro, y en octubre además de teatro también actuó un prestidigitador. Durante los meses de noviembre y diciembre aparece la compañía de Manuel Méndez que alternaba obras cómico-dramáticas con la zarzuela *El triunfo de las mujeres*⁴⁶⁹ (de la que desconocemos los autores pero descartamos la zarzuela homónima del compositor Rafael Millán dado que fue estrenda en 1924). Tampoco fue abundante la vida dramático musical en la vecina ciudad de A Coruña donde sólo actuó una compañía en todo este año (Alén, 2008b: 62).

⁴⁶⁶ *El heraldo gallego*, 18 de octubre de 1876.

⁴⁶⁷ *El Diario de Santiago*, 27 de octubre de 1876.

⁴⁶⁸ Última función del abono a beneficio primer actor y tenor cómico Stefano Maurici.

⁴⁶⁹ *El Diario de Santiago*, 10 y 17 de noviembre de 1877.

5.5.2.4. Compañía de ópera de los Sres. Maurici y Piccinini (1878)

En enero de 1878 circulaba por la ciudad el prospecto de la compañía de opereta italiana dirigida por los Sres. Maurici y Piccinini anunciando la apertura de un abono de cuatro funciones. Esta compañía, que ya había visitado el teatro de Santiago de Compostela el año anterior, añadió en este tiempo algún nuevo integrante como la contralto Srta. Bissi⁴⁷⁰. Interpretaron las obras *El tigre de Bengala*, una parodia de *La Traviata* o *La fonda de Arostocru*⁴⁷¹. La última función que dieron en esta ciudad fue el 27 de enero de 1878 aunque varias personas asistentes al teatro le solicitaron que prolongasen su abono con una o dos funciones más antes de partir para cumplir con los compromisos contraídos en otras poblaciones⁴⁷². En el mes de marzo se anunció la llegada a Santiago una compañía de zarzuela para dar un abono de ocho funciones pero finalmente, como sucedía en muchas ocasiones, no vino a esta población debido a la insignificante cantidad de localidades vendidas en el abono que se había abierto previo a su visita en la contaduría del teatro; en la prensa se muestra la pena por este hecho con estas palabras: “sentimos infinito que esta sea la causa de no poder oír a dicha Compañía y además porque perdemos la esperanza de ver abierto nuestro coliseo a excepción de la corta temporada del Apóstol. Si no tuviéramos un excelente Teatro, lo echaríamos de menos; como quizá sea el segundo de Galicia no lo sabemos apreciar”⁴⁷³.

5.5.2.5. La primera visita de Maximino Fernández Saborido (1879)

Empezó el año 1879 más animado en cuanto a actividades en el Teatro Principal de la ciudad compostelana. Se anuncia⁴⁷⁴ la venida de la compañía dramática infantil dirigida por Luis Blanc -de la que hablaremos en el apartado dedicado a las compañías infantiles- y la compañía de zarzuela del conocido empresario y barítono gallego Maximino Fernández Saborido. Venía Maximino Fernández de actuar con su compañía en el Teatro Principal de A Coruña (Alén, 2008b: 63-65) y llegó a Santiago anunciando que daría cuarenta funciones repartidas en dos temporadas con un repertorio en el que se contaban obras como *El salto del pasiego*, *Las campanas de Carrión*, *Marsellesa* de M. Fernández Caballero/M. Ramos Carrión o *Pepe-Hillo* de G. Cereceda/R. Puente y Brañas⁴⁷⁵. Se encontraba dando una gira por Galicia donde visitó, entre octubre de 1878 y noviembre de 1879, los teatros A Coruña, Lugo, Santiago de Compostela, Pontevedra (Alén, 2009a: 63-65) y en la temporada de Cuaresma estuvo en Ferrol (Ocampo, 2003: 464). En A Coruña fue recibido “con verdadero éxito”⁴⁷⁶, allí puso en escena una obra del Sr. Fayes -quien era “un querido amigo” de la prensa coruñesa⁴⁷⁷- y la zarzuela *Entre el alcalde y el rey* de E. Arrieta/G. Núñez de Arce⁴⁷⁸.

Muestra del buen recibimiento y del cariño demostrado por el público hacia Maximino Fernández durante su primera estancia en Santiago, es este texto publicado en la *Gaceta de*

⁴⁷⁰ *El Diario de Santiago*, 24 de enero de 1878.

⁴⁷¹ No tenemos referencias de ninguno de los autores de estas obras.

⁴⁷² *El Diario de Santiago*, 28 de enero de 1878.

⁴⁷³ *El Diario de Santiago*, 21 de marzo de 1878.

⁴⁷⁴ *Gaceta de Galicia*, 4 de enero de 1879.

⁴⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 16 de enero de 1879.

⁴⁷⁶ *La Voz de Galicia*, 3 de febrero de 1879.

⁴⁷⁷ *La Voz de Galicia*, 3 de febrero de 1879.

⁴⁷⁸ *La Voz de Galicia*, 3 de febrero de 1879.

Galicia el 3 de febrero en el que se hace referencia a una poesía publicada en *La Voz de Galicia* del 3 de febrero de 1879:

[...] En el Teatro Principal de esta ciudad sigue actuando con verdadero éxito, la compañía lírico-dramática que con tanto acierto como utilidad dirige nuestro paisano el notable barítono D. Maximino Fernández, y que en breve pondrá en escena una obra de un querido amigo nuestro, puesta en música por el conocido compositor Dr. Fayes. De dicha obra se tienen las mejores noticias.

Yo le participaré a su debido tiempo el éxito que obtenga, el que, a juzgar por el mérito de su autor (o autores) y la confianza que tengo en su mucho talento, espero que será completo.

El martes tuvo lugar la representación de la zarzuela titulada *Entre el Alcalde y el Rey*, letra del señor Núñez de Arce y música del maestro Arrieta, obra que el primer barítono de esta compañía eligió para su beneficio.

Aunque la obra es de difícil ejecución el beneficiado ha demostrado en ella, una vez más, sus altas dotes de artista como cantante y como actor dramático y ha recibido del público de la Coruña la más imparcial y espontánea muestra de cariño.

El público a su vez ha demostrado que sabe hacer justicia.

Un lleno completo, una ovación inmensa, ramos de flores, coronas, poesías, he aquí lo que ha obtenido el primer barítono el día de su beneficio.

Como muestra de las poesías con que el público coruñés obsequió al señor Fernández, copia la siguiente bellísima composición, obra, según dicen, de una laureada escritora:

Ao señor
D. MAXIMINO FERNÁNDEZ
NA NOITE DO SEU BENEFICIO
Case fora de xuicio
qxe o Treato me chego,
que o Direutor, que é gallego,
estáche de beneficio.
Pasmado neste bullicio
como obsequialo non sei:
un ramiño pillarei
de frores preto d'aeira,
é hasta a pruma da monteira
á escena lle botarei.
Eche una groria, amiguiño,
o ver un noso paisano
que sin seren italianao
canta coma un silgueiriño.
¡E logo dirán que o Miño
é un rego de mala norte!
Rapaz, apraude mais firte,
que ó gallego que tés diante
xa che foi bon comediante
no mesmo Madril da Corte.
SEUS PAISANOS

En este texto vemos la estima que se tenía por la calidad, y supremacía, de los cantantes italianos con los que se equipara al Sr. Fernández. Encontramos aquí la primera referencia a Maximino Fernández en este teatro al igual que en el Teatro del Liceo de Pontevedra y en el

de San Jorge de A Coruña. Sería uno de los habituales en Compostela durante muchos años. De hecho, volvió de nuevo al Teatro a los pocos meses para dar un segundo abono.

MAXIMINO FERNÁNDEZ



Maximino Fernández Saborido
Café con gotas, 26 de diciembre de 1886

La lista de esta compañía la integraban: Maximino Fernández (director de la compañía y primer barítono), Francisco González (maestro director y concertador), Carmen Ruiz (primera tiple absoluta), Adela Rodríguez (primera tiple contralto), Julia Lamarca (otra primera tiple), María Terrer de Fernández (primera característica), Carmen Caballero (segunda tiple), Cándida Llinas (segunda tiple), Hermenegilda Palacio (segunda tiple), María de la Fuente (segunda tiple), Juan Maristany (primer tenor), Luis Morón (primer tenor cómico), Juan Bautista Rigüet (primer tenor cómico), Hermenegildo Gaye (segundo tenor cómico), Jaime Ripoll (primer barítono), José Bosch (primer bajo), Arturo Ventosa, Ramón Martínez, Alfredo Suárez, Adolfo Pastor, José Sanz, Tiburcio Urtazu, Evaristo Benavides (apuntador), Federico Navarro (apuntador) y veinte coristas de ambos sexos⁴⁷⁹.

La función inaugural de su abono tuvo lugar el 14 de abril y se interpretó la zarzuela en tres actos *El toque de ánimas* con aforo completo. El día 15 representaron *El anillo de hierro* de nuevo con lleno absoluto y ganándose las simpatías del público aunque el comportamiento de todos no siempre era el más adecuado durante las funciones debido a alguna manifestación de mal gusto de algún asistente de la zona del paraíso⁴⁸⁰. Al día siguiente se puso en escena, por primera vez en Santiago, *El salto del pasiego*; el papel de Clemencia en esta obra fue escrito para la contralto Adela Rodríguez, que formaba parte de esta compañía, y, además de haber participado en su estreno en el teatro Jovellanos de Madrid, lo representó durante más de setenta noches consecutivas pero por desgracia no pudo representarlo en esta ocasión en Santiago y en su lugar lo desempeñó la Sra. Rodríguez⁴⁸¹. Resaltaron en esta ocasión las decoraciones, en especial la cascada natural usada en el segundo acto aunque consideraron

⁴⁷⁹ *Gaceta de Galicia*, 12 de abril de 1879.

⁴⁸⁰ *Gaceta de Galicia*, 16 de abril de 1879.

⁴⁸¹ *Gaceta de Galicia*, 16 de abril de 1879.

desde la prensa que la carroza de mal gusto que aparece en el último cuadro podría suprimirse⁴⁸². Recibieron muy buena crítica las actuaciones del Sr. Fernández en su papel del doctor Chinchilla, de la Sra. Ruiz y de Hilario Courtier por su solo de violín del primer acto.

En los siguientes días se pusieron en escena *Las hijas de Eva* (17 abril), *El salto del pasiego* (19 abril), *El anillo de hierro* (20 abril), *Sueños de oro* de F. A. Barbieri/L. M. de Larra (22 abril)⁴⁸³, el 23 abril se hizo un programa especial con razón del aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes⁴⁸⁴, estreno en Santiago de *Entre el alcalde y el rey* (23 abril), *Marta* de M. del Palacio/E. Álvarez (26 abril), *Campanone* (29 abril)⁴⁸⁵, *Jugar con fuego* (2 mayo), *El hombre es débil*, *Por la tremenda* de Á. Rubio/S. M. Granés y E. Prieto y *Canto de ángeles* de J. Rogel/R. Puente y Brañas (3 mayo) y como función de despedida⁴⁸⁶ interpretaron *Luchar por la patria* y *Marina* (4 mayo). Tras la función del 29 de abril murió el director de la orquesta, Francisco González, casado con la Sra. Ruiz por lo que se suspendió la función del día 30. En el mes de mayo visitaron Ferrol en la temporada de Cuaresma y en esta ocasión iba Luis Carceller como director en funciones (Ocampo Vigo, 2003: 462).

Debemos esperar hasta el mes de julio para ver de nuevo en el Teatro Principal a la compañía de Maximino Fernández. En esta nueva ocasión, además de los miembros que ya habían estado en Santiago en la última visita, como el tenor Sr. Maristany y la tiple Carmen Ruiz, habían contratado a nuevos componentes como el primer tenor cómico Pedro Constanti, el maestro director y concertador Luis Bonoris y el maestro de partes y coros Mariano Pastor.



Pedro Constante
Café con gotas, 2 de enero de 1887

La empresa de Maximino Fernández abrió un abono por 15 únicas representaciones⁴⁸⁷ en las que se interpretó *Juan de Urbina* (16 julio), *Las campanas de Carrión* que se anunciaba

⁴⁸² *Gaceta de Galicia*, 17 de abril de 1879.

⁴⁸³ De *Sueños de oro* la prensa resaltó el atrezzo y decorado para lo que la empresa tuvo que “hacer crecidos gastos”. *Gaceta de Galicia*, 23 de abril de 1879.

⁴⁸⁴ En este programa se interpretó el prelude del acto tercero de *El Anillo de Hierro*, El loco de la guardilla de N. Serra y M. Fernández Caballero, se leyeron una serie de poesías alusivas al tema del programa y la zarzuela en dos actos *Marina* de F. Camprodón y E. Arrieta. *Gaceta de Galicia*, 23 de abril de 1879.

⁴⁸⁵ Función a beneficio de Carmen Ruiz.

⁴⁸⁶ Función a beneficio de Maximino Fernández.

⁴⁸⁷ *Gaceta de Galicia*, 14 de julio de 1879.

como estreno en Santiago de Compostela (17 julio), *Los diamantes de la corona* (19 julio)⁴⁸⁸, *La Marsellesa* (22 julio), *Sueños de oro* (23 julio)⁴⁸⁹, *La Marsellesa* (27 julio), *El salto del pasiego* (28 julio), *De Madrid a Biarritz* de E. Arrieta/M. Ramos Carrión y C. Coello y *Un pleito* de J. Gaztambide/F. Camprodón (29 julio). El 30 de julio tuvo lugar un acto fúnebre en la parroquia de S. Félix en honor al director de la orquesta de esta compañía, Francisco González, que había muerto en esta ciudad hacía dos meses y en el que participaron los coros y la orquesta de dicha compañía⁴⁹⁰ interpretando una misa y responso de los maestros Mariano Tafall y Melchor Gómez⁴⁹¹.

La compañía no terminó el abono de 15 funciones que había anunciado inicialmente sino que se despidió en la función número 13 -en la que representaron *Marta*- debido a compromisos contraídos en Ferrol, devolviendo a los abonados el importe de las dos funciones que faltaban por dar⁴⁹². Tras su parada en Ferrol continuaron hacia Lugo para actuar durante las fiestas de San Froilán en octubre⁴⁹³ y volvieron de nuevo a Santiago⁴⁹⁴.

Inauguraron el abono el 16 de octubre de este mismo año con la obra *La conquista de Madrid* en la que participaron los Sres. Beraceochea, Fernández y Constanti que ya eran viejos conocidos de los compostelanos y que fueron muy bien acogidos de nuevo además de otros miembros de la compañía que también gozaron de buen recibimiento, entre ellos la primera tiple Sra. Trillo, la contralto Sra. Vela y el bajo Sr. Crespo -aunque en esta función no lució sus plenas facultades-. Se consideró en la prensa que “la Compañía en conjunto es quizá de las mejores y más iguales en su género. Los coros nada dejar que desear”⁴⁹⁵.

El 17 de octubre representaron *El anillo de hierro*, zarzuela que ya habían interpretado en su última visita al Teatro Principal hacía unos meses. Se reafirmó en esta ocasión el nivel de la compañía y recibieron numerosos aplausos al igual que en la noche anterior en su debut. La Sra. Trillo fue calurosamente aplaudida, así como las Sras. Terrer, Sr. Fernández, Sr. Beraceochea, Sr. Crespo, Sr. Constanti y Sr. Cánovas, todos se esmeraron en el desempeño de sus respectivos papeles. El público pidió en medio de atronadores aplausos la repetición del coro introductorio del segundo acto con el señor Constanti y del dúo cómico del mismo acto, que interpretaron admirablemente la Sra. Terrer y dicho Sr. Constanti que tuvieron que repetir dos veces a petición del público. Así mismo fue también repetido el preludio por la orquesta, del acto tercero bajo la inteligente batuta del Sr. Bonoris. El final del acto segundo fue interrumpido por los aplausos del público y llamados los artistas al palco escénico al final de este acto. En resumen, los coros y la orquesta muy bien, el público salió entusiasmado de la función y el Sr. Fernández fue felicitado por haber reunido tan brillante cuadro de compañía⁴⁹⁶.

⁴⁸⁸ Destacaron la Sra. Ruiz, el Sr. Bosch al que le aconsejaron desde la prensa que exagerase menos “en papeles de cierta índole” y el Sr. Maristany a quien le recomendaban que venciese su habitual timidez. Se notaron algunos “claros” en la orquesta que era poco nutrida y quizás por esto el público no aplaudió la bellísima sinfonía tanto como en otras ocasiones. En esta función debutó en esta la Sra. Ferrer. *Gaceta de Galicia*, 21 de julio de 1879.

⁴⁸⁹ Por error el periódico anuncia de nuevo esta función como quinta del abono aunque en realidad era la sexta.

⁴⁹⁰ *Gaceta de Galicia*, 29 de julio de 1879.

⁴⁹¹ *Gaceta de Galicia*, 30 de julio de 1879.

⁴⁹² *Gaceta de Galicia*, 30 de julio de 1879.

⁴⁹³ *Gaceta de Galicia*, 6 de octubre de 1879.

⁴⁹⁴ *Gaceta de Galicia*, 15 de octubre de 1879.

⁴⁹⁵ *Gaceta de Galicia*, 17 de octubre de 1879.

⁴⁹⁶ *Gaceta de Galicia*, 18 de octubre de 1879.

El 18 de octubre se puso en escena *El barberillo de Lavapiés*. Recibieron, como era habitual, numerosos aplausos los intérpretes y les reclamaron repetir algunos números. El Sr. Fernández debió sortear un problema con los carros que traían el equipaje de la compañía -se había roto un eje- saliendo él mismo en su coche particular a recogerlos y llegando a tiempo para la función.⁴⁹⁷

El lunes 20 subieron al escenario *Los diamantes de la corona*, de sobra conocida en esta ciudad. En la prensa se dio la enhorabuena al Sr. Beracoechea por mantener fresca su voz tras cantar cuatro noches seguidas zarzuelas como *La conquista de Madrid*, *El anillo de hierro*, *El barberillo de Lavapiés* y *Campanone* aunque le aconsejaron que no abusase de sus facultades. También indicaron los medios lo poco apropiado del “vestido corto con sobrefalda” que había lucido la Sra. Trillo⁴⁹⁸.

En las siguientes fechas interpretaron *La Marsellesa* (22 octubre), *De Madrid a Biarritz*, *Un pleito* y *Nadie se muere hasta que Dios quiere* (23 octubre), *Los Magyares* (24 octubre), *El molinero de Subiza* (25 octubre), *La Marsellesa*, *El barberillo de Lavapiés* y *Nadie se muere hasta que Dios quiere* (26 octubre)⁴⁹⁹, *Sueños de oro* (28 octubre), *Pepe-Hillo* (29 octubre)⁵⁰⁰ y *Marta* (30 octubre). Maximino Fernández había propuesto semanas antes al Ayuntamiento dar con su compañía una función a beneficio de los desgraciados de Murcia, Alicante, Orihuela, Almería y Cartagena que acababan de sufrir la gran riada del día 19 de ese mismo mes de octubre. Su intención era ceder todo el sobrante después de cubrir los gastos de la compañía a excepción de la parte que le correspondía a él como barítono⁵⁰¹. Esta función tuvo lugar el día 31 de octubre recibiendo gran apoyo por parte del público. Interpretaron *Marina*, *El lucero del alba* de M. Fernández Caballero/M. Pina y *El suicidio de Alejo*. Esta fue la última de su abono de 15 funciones y saliendo para A Coruña el 3 de noviembre.⁵⁰²

5.5.2.6. Compañía de zarzuela de Luis Carceller (1880)

Se abrió el año lírico de 1880 con la visita de la compañía de zarzuela dirigida por Luis Carceller⁵⁰³ quien ya había visitado este Teatro en 1874, 1875 y 1876. La lista de componentes de esta compañía en esta ocasión fue: Ramón Estellés (maestro director y concertador), Enriqueta de Toda (primera tiple del género serio), Dolores Perlá (otra primera y tiple cómica), Damiana López (segunda tiple), Rosa Vila⁵⁰⁴ (dama joven), Manuela Cubas (tiple característica), Matilde Perlá (segunda característica), Cándida Llinas (partiquina), Adela Debezzi (partiquina), Concepción Sanz (partiquina), Leonor Vila (partiquina), Miguel

⁴⁹⁷ *Gaceta de Galicia*, 20 de octubre de 1879.

⁴⁹⁸ *Gaceta de Galicia*, 21 de octubre de 1879.

⁴⁹⁹ “Lástima grande fue que la intemperancia de una parte del público, de la parte alta, que pedía la repetición de las malagueñas antes de que terminaran, impidieran a muchos apreciar el valor de la nota dada ya la primera vez, nota que el Sr. Beracoechea repitió con esa valentía y firmeza que solo es dada a los tenores de sus facultades”. *Gaceta de Galicia*, 27 de octubre de 1879.

⁵⁰⁰ La compañía continuó recibiendo grandes elogios por sus actuaciones y en esta ocasión también los recibió el tramoyista Sr. Checa por el partido que sacó del escenario y su labor.

⁵⁰¹ *Gaceta de Galicia*, 28 de octubre de 1879.

⁵⁰² *Gaceta de Galicia*, 3 de noviembre de 1879.

⁵⁰³ Luis Carceller fue un tenor cómico del siglo XIX. Aparece en la primera compañía que contrató el teatro de los bufos en 1867 dentro de los “primeros tenores cómicos, de simple cartel. A perfecto buen humor” (Casares Rodicio, 2006c).

⁵⁰⁴ Debe tratarse de Rosita Vila, contralto que debutó en el Teatro Real y participó en 1902 en la fallida temporada de ópera española del Teatro Lírico con la ópera Don Juan de Austria de Chapí y al año siguiente en Doña Inés de Castro o Reinar después de morir de Calleja y Lleó. En 1904 estrenó la zarzuela bufa Los catariongos de Arturo Pérez Soriano y Ernesto Ruiz Azagra, en el Teatro Novedades. (Casares, 2000: 266)

Losada (primer tenor), Víctor Loitia (primer barítono), Luis Carceller y D. Luis Moron (primeros tenores y directores de escena), Matildo Gómez (primer bajo), José Muñoz y D. Eliseo Martínez (segundos barítonos), Juan Vila (partiquinos), Evaristo Benavides y D. Federico Navarro (apuntadores), veinte coristas de ambos sexos, Antonio Bielsa (pintor escenógrafo), Vicente Rovira (encargado del archivo), Juan Vila (encargado de la sastrería), Alfredo Ecobati (encargado del atrezzo), Juan Cifuentes (peluquero) y Manuela Moncayo (representante de la empresa)⁵⁰⁵.



Rosita Vila en 1903
(Casares Rodicio, 2000: 266)

Entre su repertorio anunciaban obras como *Los comediantes de antaño*, *El dominó azul*, *El Diablo en el poder*, *Jugar con fuego*, *Un tesoro escondido*, *El Barberillo de Lavapiés*, *El anillo de hierro*, *La Marsellesa* y las recientemente estrenadas con tanto éxito *El pañuelo de yerbas* de Á. Rubio/M. Pina, *¡Tierra!* de A. Llanos/J. Campo Arana, *Las dos princesas* y la de gran espectáculo *La Guerra Santa* de E. Arrieta/L. M. de Larra y E. Pérez Escrich⁵⁰⁶.

Anunciaron un único abono por 10 funciones. Inauguraron su actividad en el Teatro Principal el 11 de enero con la zarzuela *Jugar con fuego*. Decidieron adelantar la hora a la que solían tener lugar las funciones, pasando a comenzar a las 19.30h en lugar de las 20h -como venía siendo hasta ahora- para que la salida no fuese tan tarde. Desde la prensa le pidieron a la empresa que las funciones empezasen a su hora, que era las siete y media de la tarde, y no se demorasen casi una hora, además de aprovechar para quejarse de la excesiva duración de los entre actos. Este sería un tema recurrente a lo largo de los años ya que volveremos a encontrar referencias en la prensa acerca de lo inapropiado del final de las funciones a horas tan avanzadas de la noche⁵⁰⁷. El público, aunque no con mucha concurrencia, los recibió con una favorable acogida y la crítica les dedicó estas palabras:

El tenor tiene una magnífica voz, la tiple canta con mucho gusto y afinación, y del barítono debemos decir que es justa la fama de que viene precedido. El bajo suple con sus buenos deseos lo que le falta para ser un buen bajo.

El dúo de tiple y barítono del segundo acto fue muy aplaudido, así como el aria del tenor en el primer acto. Verdad es que la música es deliciosa y lo cantaron muy bien.

⁵⁰⁵ *Gaceta de Galicia*, 8 de enero de 1880.

⁵⁰⁶ *Gaceta de Galicia*, 8 de enero de 1880.

⁵⁰⁷ *Gaceta de Galicia*, 4 de junio de 1884.

El concertante, también del segundo acto, dejó algo que desear. Los coros especialmente, el de mujeres son algo flojos, así es que el coro de locos, no pasó de ser su ejecución una mediana.

Este es el juicio que nos mereció la Compañía en su debut. Veremos si en las funciones sucesivas se muestra a la altura de ayer, en cuyo caso le espera una cosecha de aplausos, pues aunque hemos apuntado algún pequeño lunar, es susceptible de corregir con el trabajo.⁵⁰⁸

Al día siguiente, el lunes 12, se representó *El barberillo de Lavapiés* con aún menos concurrencia que el día anterior pero recibiendo grandes elogios el Sr. Carceller por su papel de Lamparilla. El día 13 se pusieron en escena dos obras: la zarzuela nueva en 2 actos *El pañuelo de yerbas* y el entremés cómico-lírico en 1 acto *¡¡Nos matamos!!* de M. Nieto/E. Navarro y C. Navarro. En esta ocasión tuvieron más concurrencia. La crítica compostelana hizo mención al contradictorio juicio que había emitido la prensa madrileña acerca de la primera zarzuela⁵⁰⁹. El 14 de enero⁵¹⁰ la interpretación de *El anillo de hierro* no recibió tan buenas críticas como habían tenido hasta entonces diciendo que esta compañía era mejor como lírica que como dramática y dedicando unas palabras a la labor de varios de sus miembros:

La compañía que dirige el Sr. Carceller nos gusta más como lírica que como dramática. En verdad que cantando el tenor Sr. Losada veis un mundo, pero hay que cerrar los ojos para no verle. La señora Toda estropeó, versos sobre todo, en la lectura de la carta en el primer acto, pero, ¡qué gusto y qué maestría en el canto! especialmente en el aria del tercer acto.

La Sra. Cubas y Carceller bien, pero algo exagerados en el dúo del 2º acto, Loitia nos gustó más en el “Marqués de Caravaca” y más nos gustará en el “Diablo en el Poder”.

El bajo Sr. Gómez y el segundo barítono Sr. Muñoz estuvieron bien en el final del primer acto.- Cantaban con la Señora Toda, Losada y Loitia.- Los coros regulares.⁵¹¹

De la representación de *Las dos princesas*, que tuvo lugar el día 15, resaltaron la participación de todos los artistas incluso de los coros, el decorado realizado por el escenógrafo Sr. Bielsa⁵¹². En las siguientes fechas interpretaron: *La guerra santa* (17 enero), *Los estudiantes de antaño* (20 enero) y *Un tesoro escondido* (21 enero). Como colofón de su estancia en Santiago de Compostela, la compañía interpretó el día 22 de enero la zarzuela en tres actos *El Diablo en el poder* y el día 23 una última función a beneficio del Sr. Carceller. El día 24 partieron para Pontevedra⁵¹³ donde recalaron en el Teatro del Liceo para empezar sus labores el 25 de enero con la zarzuela *Los comediantes de antaño* (Barros Presas, 2015: 85).

⁵⁰⁸ *Gaceta de Galicia*, 12 de enero de 1880.

⁵⁰⁹ *Gaceta de Galicia*, 14 de enero de 1880.

⁵¹⁰ El público no tuvo buen comportamiento en esta función y la prensa lo describió de la siguiente manera: “Rogamos a una parte del público de las localidades altas de donde a veces salen concurrencias muy buenas, no traspase ciertos límites, pues entonces truécense en inconveniencias que solo pueden tolerarse en una plaza de toros. El corredor o pasillo de las butacas es bastante estrecho. ¿No podrían también los que lo interceptan en los entreactos formando tertulia en corrillos, abandonar tan perjudicial y molesta para los demás?”. *Gaceta de Galicia*, 15 de enero de 1880.

⁵¹¹ *Gaceta de Galicia*, 15 de enero de 1880.

⁵¹² *Gaceta de Galicia*, 16 de enero de 1880.

⁵¹³ *Gaceta de Galicia*, 24 de enero de 1880.

5.5.2.7. Compañía de zarzuela de Miguel Cepillo (1880)

Tras mucho tiempo sin escuchar una función de ópera en Santiago⁵¹⁴, por fin vendría la compañía de Miguel Cepillo⁵¹⁵ en octubre de ese mismo año (1880) después de actuar en A Coruña. Se hace un llamamiento desde la prensa al público para la compra de abonos anunciando que darían tres funciones cada semana en los jueves, sábados y domingos, que eran los días de moda en la mayoría de teatros de la época⁵¹⁶. La lista de la compañía la integraban: Cecilio Sanmartín (maestro director e concertatore), Francesca Terrera y Acacia Caballero (primas donnas absolutas), Elbe Treve (prima donna contalto), Francesca Barri (otra prima donna legera), Soledad Bargagliá y Luisa Casanova (comprimarias), Baldomir Bacei y Federico Sala (primeros tenores absolutos), Alfonso Fagela y Antonio Proust (primeros barítonos absolutos), Antonio García y Miguel Valdés (primeros bajos absolutos), Miguel Poig (tenor comprometido), Benigno Gierdini (caricato y segundo bajo), Giuseppe Aine (maestro de coros y orquesta), Federico Ravilla (director de escena) y veinte y cuatro coristas de ambos sexos⁵¹⁷.

El 28 de octubre se anuncia la sexta función de abono en la que se interpretaron la zarzuela en tres actos *Un inglés y un vizcaíno* de V. de la Vega -no nos consta el compositor- y la zarzuela en un acto *Artistas para La Habana* de F. A. Barbieri/R. M. Liern y A. E. Mádan⁵¹⁸. El día 29 salió la compañía hacia A Coruña para dar en aquella ciudad ese mismo día una función de *Il trovatore* regresando de nuevo a Santiago el día 30 dando la séptima función del abono con las obras *El forastero* -no nos constan sus autores- y de nuevo *Artistas en La Habana*⁵¹⁹; esto nos lleva a pensar que quizás dicha compañía se desdobló para poder dar funciones en ambas ciudades simultáneamente. La compañía, finalmente, retrasó su marcha a Ourense a causa de las numerosas solicitudes recibidas para que continuasen su temporada en Santiago⁵²⁰. Las últimas representaciones dadas en Santiago fueron el día 6 de noviembre con *La carcajada*⁵²¹ y el día 7 con *La esposa del vengador*⁵²² y *Artistas para La Habana*, partiendo finalmente para Ourense el día 9⁵²³ y después para Milán⁵²⁴. Como despedida de esta ciudad, Miguel Cepillo dirigió una carta al director de la *Gaceta de Galicia*, Manuel Bibiano Fernández, en la que le agradecía el interés que siempre había mostrado por él a la vez que aprovechaba para despedirse para siempre de Santiago a donde sólo volvería como particular para saludar a amigos pero nunca más por razones laborales renunciando “a todo proyecto de negocio teatral en esta ciudad”⁵²⁵ y le pedía al Sr. Fernández que no se molestase en promover los abonos para la ópera ya que nunca más volvería para interpretarlas en esta ciudad. Por sus palabras vemos que no se marchó con muy buen sabor de boca debido al recibimiento del público, sin llegar ni siquiera a cumplir quince funciones en la ciudad.

⁵¹⁴ Según esta investigación desde 1878.

⁵¹⁵ La compañía de Miguel Cepillo fue una de las que habían participado en la inauguración del Teatro Liceo de Pontevedra el 2 de agosto de 1878 representando *El Esclavo de su culpa* de Cavestany (Barros Presas, 2015: 61).

⁵¹⁶ *Gaceta de Galicia*, 15 de octubre de 1880.

⁵¹⁷ *Gaceta de Galicia*, 27 de octubre de 1880.

⁵¹⁸ *Gaceta de Galicia*, 28 de octubre de 1880.

⁵¹⁹ *Gaceta de Galicia*, 30 de octubre de 1880.

⁵²⁰ *Gaceta de Galicia*, 5 de noviembre de 1880.

⁵²¹ Sólo nos consta que esta zarzuela sería en dos actos y que estaba arreglada por Francisco Vigo y Torres en 1861.

⁵²² Con este título sólo se han encontrado referencias al drama de J. Echegaray de 1881.

⁵²³ *Gaceta de Galicia*, 8 de noviembre de 1880.

⁵²⁴ *Gaceta de Galicia*, 15 de diciembre de 1880.

⁵²⁵ *Gaceta de Galicia*, 9 de noviembre de 1880.

Terminó el año 1880 con el anuncio de la posible visita de la compañía de zarzuela⁵²⁶ que actuaba por aquellos días en el teatro de Ferrol⁵²⁷ pero no encontramos referencia alguna acerca de esta visita en la prensa en fechas cercanas.

5.5.2.8. Compañía de ópera de Cecilio Sanmartí y presentación de Emma Romeldi (1881)

En febrero de 1881 llegó al Teatro Principal la compañía de ópera de Cecilio Sanmartí⁵²⁸ que venía de trabajar en A Coruña⁵²⁹. Previamente a su llegada abrieron un abono para tantear así la posible asistencia y sopesar si compensaba su venida⁵³⁰. En cuanto a su paso por A Coruña, unos medios decían que habían tenido muy buena acogida⁵³¹ mientras otros opinaban lo contrario⁵³² aunque en lo que sí parecían coincidir era en loar el trabajo de Emma Romeldi⁵³³. La Sra. Romeldi describió al público melómano coruñés como “un público inteligente y galante, que es lo que un artista puede desear más” (Iglesias de Souza, 1981-1983: 96).

Emma Romeldi⁵³⁴ se presentó en el Teatro Principal compostelano con Cecilio Sanmartí y regresó al año siguiente (1882) con Antonio Reparaz.



Emma Romeldi
El día de fiesta, 6 de noviembre de 1881

⁵²⁶ Podría tratarse de la de Maximino Fernández o de la de Eduardo Pastor (Ocampo Vigo, 2002: 110).

⁵²⁷ *Gaceta de Galicia*, 4 de diciembre de 1880.

⁵²⁸ No existen muchos datos sobre Cecilio Sanmartí pero hemos localizado que a principios de agosto de 1898, el periódico barcelonés *La Dinastía* anunciaba el listado de profesores del Liceo para el siguiente curso y entre ellos se encontraba el Sr. Sanmartí encargándose de las clases de italiano, francés, español y de las clases de masas corales (Morales Villar, 2008: 513).

⁵²⁹ Parte del elenco de la compañía prorrogaron su estancia en A Coruña hasta el 14 de febrero, para satisfacer compromisos adquiridos, fecha en la que se dirigieron a Santiago de Compostela para reunirse con el resto de la compañía. *Gaceta de Galicia*, 14 de febrero de 1881.

⁵³⁰ *Gaceta de Galicia*, 4 de enero de 1881.

⁵³¹ “Tan distinguida acogida recibió de nuestros vecinos, o hermanos como ellos nos llaman” (*Gaceta de Galicia*, 14 de febrero de 1881).

⁵³² “Del resto no quiero hablar, porque diría muchas cosas que no agradarían a quien yo me sé [...] y que la orquesta estuvo infernal, que los coros siguieron por el mismo camino”. *El Día de Fiesta: pasatiempo semanal ilustrado*, 11 de diciembre de 1881.

⁵³³ “Al escuchar su rondó del tercer acto me acuerdo siempre de la frase de Carolina Flachsland con respecto al gran Herder; al oírle creo ver en él una criatura celestial en figura humana. Efectivamente hay momentos en que yo digo lo mismo de la distinguida prima donna”, *El Día de Fiesta: pasatiempo semanal ilustrado*, 11 de diciembre de 1881. En la siguiente visita a Santiago de la Srta. Romeldi, a las pocas semanas con la compañía de Reparaz, veremos más comentarios sobre su persona y la trifulca acerca de su actuación en el Teatro Real de Madrid en el apartado dedicado a esta figura.

⁵³⁴ Nos ha resultado imposible poder acceder a ninguna biografía de Emma Romeldi en los distintos libros de consulta que incluyen a los cantantes de la época. Rastreando en internet conseguimos averiguar que nació bajo el nombre de Emma “Dolly” Celestine el 17 de enero de 1860 y murió en 1936, tomó como nombre artístico el de Emma Romeldi. [Consultado el 2 de diciembre de 2018: <https://www.findagrave.com/memorial/104270874/natalie-roemheld>].

La Srta. Romeldi recibió mucha atención por parte de la prensa compostelana en todas sus visitas. Había causado tan buena impresión a su paso por A Coruña en 1881 en donde le dedicaron las siguientes palabras:

A Emma Romeldi
Pronto ya, de Galicia soñadora,
Que patria siempre fue del peregrino,
Llevada por la fuerza del destino
Has de partir, feliz y seductora.
Al pensarlo mi afán la muerte implora,
Que tú has de hallar la gloria en el camino
Y yo, en las nieblas de mi oscuro sino,
He de morir del mal que mi alma llora.
Marcha, aunque crezca mi inquietud horrible,
Que tu estrella ilumina el firmamento
Con resplandor brillante, inextinguible.
¿Qué no habrá de vencer tu suave acento?
¡Que no alcanza la magia irresistible del arte, la belleza y el talento!
J. L. y Q.⁵³⁵

Aunque el recibimiento por parte del público del Teatro Principal fue buena en general, según la prensa⁵³⁶ hubo un cambio notorio con el tiempo en esta percepción. Entre su visita de 1881 y la de 1882, algunos pasaron de ser sus admiradores a cambiar su criterio y achacarle posteriormente ciertos defectos que antes no veían en ella. En 1882 se generó todo un debate en los medios sobre su reciente actuación en el Teatro Real de Madrid⁵³⁷. Hasta Santiago llegó telegrama sobre su actuación en la capital donde se decía que “había sido desastroso para la diva tan aplaudida en Galicia y que había recibido una colosal *rechifla*”⁵³⁸ al igual que el coruñés *El Anunciador*⁵³⁹ que también recogió dicho fracaso, desde la *Gaceta de Galicia* se dudó de esta información y un reportero salió en su defensa explicando que Emma Romeldi, viendo en el primer ensayo a piano lo “desventajosamente que iba a ser presentada”⁵⁴⁰ se lo manifestó a la empresa pero, además de no hacer caso de sus quejas, le contestaron que no se preocupara por que “en el interés de la Empresa estaba obtener un buen éxito y que la garantizaba se obtendría”⁵⁴¹. Romeldi, viendo que no recibía apoyo en sus observaciones, tuvo que resignarse y llegó al ensayo general -el cual presencié el reportero de la *Gaceta de Galicia*- que fue tan solo “un rapidísimo repaso hecho en malísimas condiciones y con ausencia total de la dirección artística elemento indispensable tratándose del debut de un cantante que desconoce nuestra escena y nuestro público”⁵⁴². Las observaciones de Romeldi se basaron en lo mal dirigida que estaba la orquesta y en la “insuficiencia del profesor de flauta”⁵⁴³. Parece ser que este trato era habitual por aquella empresa incluso con artistas de primer orden y la relación entre público y artistas en el Teatro Real se definía como:

⁵³⁵ *El Domingo: pasatiempo semanal ilustrado*, 6 de febrero de 1881.

⁵³⁶ *Gaceta de Galicia*, 8 de marzo de 1882.

⁵³⁷ Véanse más detalles de este tema en el apartado de esta investigación dedicado a la relación entre la prensa compostelana y el Teatro Principal.

⁵³⁸ *Gaceta de Galicia*, 6 de marzo de 1882.

⁵³⁹ *El diario de Lugo*, 3 de marzo de 1882.

⁵⁴⁰ *Gaceta de Galicia*, 6 de marzo de 1882.

⁵⁴¹ *Gaceta de Galicia*, 6 de marzo de 1882.

⁵⁴² *Gaceta de Galicia*, 6 de marzo de 1882.

⁵⁴³ *Gaceta de Galicia*, 6 de marzo de 1882.

[...] En la buena época del Real todo artista puede casi decirse que necesitaba la sanción de nuestro público; hoy... triste es decirlo pero el juicio de este público tiene bien escasa importancia.

Antes todo artista era escudado con religiosos silencio y cuando se elevaba una protesta, era justísima y por excepción rebasaba los límites de la más exquisita convivencia. Ahora los escándalos se cuentan por el número de representaciones y los guardias de orden público intervienen con harta frecuencia. [...] ⁵⁴⁴

Tras su paso por Santiago, se recogió en la prensa compostelana su éxito en varias ciudades de Portugal además de indicar que, quizás, algunos críticos madrileños tuvieron cierta oposición a la Srta. Romeldi debido a haber debutado en provincias:

Creemos que nuestros lectores, cuya mayor parte han podido apreciar por sí mismos e indisputable mérito de una joven artista que hizo su debut en Galicia, y que quizá fuese esto una de las causas porque haya encontrado cierta oposición entre los exigentes y no siempre desapasionados críticos de la Corte, verán con satisfacción que a Emma Romeldi, que es a la que nos referimos, después de los triunfos alcanzados en Oporto y otras ciudades cuya competencia en el arte lírico está muy acreditada, acaba de hacerse justicia en Lisboa.

Hé aquí lo que respecto á dicha donna escribe *O Diraio da Manhã*, publicación de gran importancia en la Capital del reino vecino.

“Ayer asistimos á la primera representación de *Fausto* de Gounod y nos sorprendió agradablemente por su feliz desempeño, alcanzando los honores de la noche la prima donna Srta. Romeldi, distinguida artista que posee una bella voz de soprano y hace la más gentil *Margarita* que puede imaginarse. Espérole un porvenir de gloria en su carrera que la colocará al lado de las primeras notabilidades, pues la Srta. Romeldi reúne todas las condiciones necesarias para con el estudio, el talento que la inspira y su buena voluntad, ver su nombre escrito en letras de oro en el libro de las celebridades contemporáneas”. ⁵⁴⁵

Aunque no todos fueron reacios a su labor, otros medios madrileños se hicieron eco de su actuación en el Coliseu dos Recreios de Lisboa donde triunfó con *La sonámbula* -obra que también interpretaría en Santiago de Compostela- especialmente con el andante y allegro de la cavatina así como en el rondó en el que “produjo un verdadero entusiasmo, siendo frenéticamente aplaudida” ⁵⁴⁶.

Tras este paréntesis sobre Emma Romeldi, volvamos a las labores de la compañía de Cecilio Sanmartí en Santiago. La empresa del coliseo compostelano, tras negociar con su homóloga coruñesa para conseguir la cesión de la agrupación italiana dirigida por Sanmartí, anunció un abono por 12 funciones ⁵⁴⁷. A esta compañía se le anunció como que reunía “las condiciones necesarias para interpretar con acierto las sublimes creaciones de *Rossini*, *Donizetti*, *Meyerbeer*, *Verdi*, y demás célebres maestros” ⁵⁴⁸. La lista de la compañía la integraban: Cecilio Signore Sanmartí (maestro director y concertador), Francesca Herrera y Emma Romeldi (primas donnas absolutas), Eve Treve (prima donna contralto), Francesca Barri (otra prima donna ligera), Soledad Bargaglia y Luisa Casanova (comprimarias), Giacomo Ferrari y Valdemiro Bacci (primeros tenores absolutos), Alfonso Fagela y Antonio

⁵⁴⁴ *Gaceta de Galicia*, 6 de marzo de 1882.

⁵⁴⁵ *Gaceta de Galicia*, 24 de agosto de 1882.

⁵⁴⁶ *La correspondencia musical*, 30 de agosto de 1882.

⁵⁴⁷ *Gaceta de Galicia*, 3 de febrero de 1881.

⁵⁴⁸ *Gaceta de Galicia*, 10 de enero de 1881.

Prous (primeros barónos absolutos), Augusto Pinto y Miguel Valdes (primeros bajos absolutos), Miguel Puig (tenor comprimario), Benigno Giardini (caricato y segundo bajo), Giuseppe Ainé (maestro de coros y orquesta), Federico Ravilla (director de escena), veinticuatro coristas de ambos sexos, Tomás Hucuet (encargado del archivo), Gabriel Polo (encargado del vestuario), Ricardo Ruiz (representante de la empresa).⁵⁴⁹

La primera función tuvo que esperar hasta después de la Candelaria debido a la celebración de un baile en el Teatro, como era costumbre, para inaugurar el Carnaval⁵⁵⁰ y se anunció que desarrollarían sus labores entre febrero y Cuaresma⁵⁵¹. Durante este tiempo de espera hubo rivalidades entre la prensa coruñesa y compostelana debido a la posible anulación de la visita de esta compañía, intercambiando descalificaciones entre la *Gaceta de Galicia* y un periódico de A Coruña del que no se especifica el nombre:

Un papel de la Coruña, por mal nombre periódico, que con frecuencia pretende manchar el buen nombre de Santiago, por ser el órgano que alimenta la envidiosa comidilla que tiene por loable objeto de sus murmuraciones rebajar a nuestro pueblo, dice que la compañía de ópera italiana no vendrá a Santiago, porque no hubo suficiente abono de localidades.

Habló el buey y...

Bien se conoce que ese papel se escribe en Zulú, pues si no nunca faltaría tan descaradamente a la verdad, porque la compañía de ópera vendrá a Santiago, cuyo pueblo se abonó por todas las localidades disponibles; y hubiera más destinadas a ese objeto que ya a estas horas no estarían a la venta.

Ya ve el aludido papel, que bien pronto se le desmintieron sus embustes, y no nos ocupamos de otros particulares porque nos da asco contender con ciertas gentes.⁵⁵²

Abrieron su abono con la ópera *Ernani*⁵⁵³, “una producción de mérito reconocida”⁵⁵⁴. La orquesta que interpretaba esta ópera estaba formada en gran parte por los intérpretes de la Música de la Beneficencia que, por coincidir esta función con su trabajo habitual, suspendió su paseo musical por la calle del día 13 de febrero. Este hecho generó numerosas críticas aunque algún medio escrito apuntó que era tolerable dado que era un caso excepcional⁵⁵⁵. Inicialmente el primer acto no tuvo buena aceptación por parte de los asistentes pero rápidamente aplaudieron calurosamente tras reponerse de la primera impresión, especialmente en el concertante del tercer acto y final del cuarto en que los artistas fueron llamados dos veces al palco escénico⁵⁵⁶.

Las siguientes representaciones fueron: *Lucrezia Borgia* de G. Donizetti/F. Romani (15 febrero, 3ª función de abono), *La sonámbula* (16, 20 y 26 febrero, 4ª, 7ª y 12ª funciones de abono), *Poliuto o Los mártires del cristianismo* de G. Donizetti/S. Cammarano (18 y 22 febrero, 5ª y 8ª funciones de abono), *El barbero de Sevilla* (19 y 23 febrero, 6ª y 9ª funciones de abono), *La sonámbula* (20 y 26 febrero, 7ª y 12ª funciones de abono), *Lucia de*

⁵⁴⁹ *Gaceta de Galicia*, 10 de enero de 1881.

⁵⁵⁰ *Gaceta de Galicia*, 15 de enero de 1881.

⁵⁵¹ *Gaceta de Galicia*, 26 de enero de 1881.

⁵⁵² *Gaceta de Galicia*, 18 de enero de 1881.

⁵⁵³ *Gaceta de Galicia*, 12 de febrero de 1881.

⁵⁵⁴ *Gaceta de Galicia*, 14 de febrero de 1881.

⁵⁵⁵ *Gaceta de Galicia*, 14 de febrero de 1881.

⁵⁵⁶ *Gaceta de Galicia*, 14 de febrero de 1881.

Lammermoor 24 febrero (10ª función de abono), *Il trovatore* (25 febrero, 11ª función de abono) y *Rigoletto* (27 febrero, última función fuera de abono).⁵⁵⁷

Tras dejar Santiago, la compañía de Sanmartí se dirigió a Pontevedra⁵⁵⁸ y posteriormente a Vigo⁵⁵⁹. Encontramos referencias de que algunos músicos compostelanos acompañaron a esta agrupación en su periplo por Vigo, y suponemos también por Pontevedra, como fue el caso de los Sres. Courtier y Dorado que fueron primeros violines de la orquesta que acompañó a esta empresa y a favor de los que se realizó una función benéfica en Vigo⁵⁶⁰. En Pontevedra comenzaron con mal pie, debutaron con *Ernani*, al igual que lo habían hecho en Santiago, recibiendo malas críticas desde el punto de vista interpretativo pues cometieron faltas notables como que la orquesta estaba incompleta, los coros eran medianos, la escena estaba mal dirigida y se habían suprimido ciertos elementos escénicos pero estas críticas se fueron atemperando a medida que avanzaba el abono (Barros Presas, 2015: 139).

El tratamiento de la prensa dado al abono de esta compañía fue el habitual pero, además de los comentarios acerca del trabajo de los cantantes, proporcionaban un resumen del libreto de las óperas interpretadas. Por esta época encontramos la firma “M. O. y O.” como encargado de las críticas en la *Gaceta de Galicia*. Se menciona entre las incidencias varias las molestias sufridas por la Srta. Romeldi debido al viaje y por las que no pudo haber función el día 17 de febrero⁵⁶¹ además de la futura participación del Sr. Pinto en la compañía lírica a la que pertenecía Adelina Parri y que cantaría posteriormente en París en marzo de 1881⁵⁶². También se permite la prensa darle el consejo a la empresa de la compañía de ópera de que “debiera estrenar en este teatro la ópera Fausto, en la cual esperan sorprendentes lauros al Sr. Pinto que de seguro hará un Mefistófeles inimitable y la Sra. Romeldi una interesante Margarita”⁵⁶³ y recoge la sugerencia por parte de algunos abonados acerca del interés en que cantasen *La Favorita*⁵⁶⁴. Tanto cariño le tomó el público a los integrantes de esta compañía que se dio el caso de que el 28 de febrero fueron a darle una serenata a la Srta. Romeldi una estudiantina formada por varios escolares junto con los profesores de música Dorado y Valverde⁵⁶⁵.

5.5.2.9. Compañía de zarzuela de Antonio Reparaz (1882). Tres estrellas juntas: Antonio Reparaz, Emma Romeldi y el bajo gallego Carlos Ulloa

Se anunció la venida de la compañía de zarzuela Maximino Fernández⁵⁶⁶ al Teatro Principal de Santiago de Compostela para después de los Carnavales de 1882⁵⁶⁷ pero no vino

⁵⁵⁷ *Gaceta de Galicia*, 28 de febrero de 1881.

⁵⁵⁸ Ciudad en la que daría 6 representaciones debutando con *Ernani* al igual que en Santiago y como haría posteriormente en Vigo.

⁵⁵⁹ *Gaceta de Galicia*, 26 de febrero de 1881.

⁵⁶⁰ *Gaceta de Galicia*, 30 de marzo de 1881.

⁵⁶¹ *Gaceta de Galicia*, 17 de febrero de 1881.

⁵⁶² *Gaceta de Galicia*, 18 de febrero de 1881.

⁵⁶³ *Gaceta de Galicia*, 22 de febrero de 1881.

⁵⁶⁴ *Gaceta de Galicia*, 23 de febrero de 1881.

⁵⁶⁵ *Gaceta de Galicia*, 2 de marzo de 1881.

⁵⁶⁶ Por aquellas fechas estaban actuando en Santander.

⁵⁶⁷ *Gaceta de Galicia*, 17 de enero de 1882.

finalmente sino que lo hizo la compañía dirigida por Antonio Reparaz⁵⁶⁸, que estaba trabajando por aquellas fechas en A Coruña. Tras terminar el tercer abono comprometido en aquella ciudad⁵⁶⁹ dio en Santiago 12 funciones; no vino directamente a Santiago sino que pasó entre medias por Ferrol⁵⁷⁰. En esta compañía se encontraba de nuevo Emma Romeldi quien volvió a ser recibida con gran entusiasmo y cariño en A Coruña, en el Teatro de San Jorge, aunque en la siguiente crítica realizada a raíz la interpretación de *La traviata* no salió muy bien parado el resto de la compañía (Iglesias de Souza, 1981-1983:98):

La señorita Romeldi cantó como siempre es decir, bien; pero ustedes comprenderán perfectamente que cuando una artista no encuentra apoyo en los que le acompañan, entra el desaliento y por muy buenos que sean los deseos es imposible llegar a desenvolver todas las facultades que se poseen. A pesar de todo, fue la única que consiguió ser llamada ala escena al final de la cavatina del acto primero, que cantó con el gusto y sentimiento que es obligado en esta simpática “prima donna”.

Antonio Reparaz nació en Cádiz en 1831 y fue director de orquesta además de compositor de numerosas óperas y zarzuelas. Su figura fue importante en Oporto como director musical y como empresario del Real Teatro de São João (Liberal da Fonseca, 2010). Al teatro portuense le acompañaron en la temporada 1859-1860 los violinistas Nicolau Ribas y Courtier pudiendo ser este último, según Ana María Liberal (2010: 96), el compostelano José Courtier. Como compositor creó obras como *La cruz del Valle* -zarzuela en tres actos y en verso arreglada a la escena española por Adolfo García y estrenada en el Teatro Circo de Madrid el 22 de octubre de 1860-, *El magnetismo... ¡animal!* -una filfa cómico-lírica en un acto con letra de Luis Cortés y Suaña estrenada en el Teatro Circo el 17 de noviembre de 1860- o *El Paraíso en Madrid* -una gacetilla lírica en tres actos y en verso con letra de Luis Rivera estrenada en el Teatro Circo el 21 de diciembre de 1860- (Cotarelo y Mori, 2000: 753-756). Narciso Serra dedicó a Reparaz una de sus populares cuartetos (Iglesias de Souza, 1981-1983:101-102):

Un compositor novel
que tiene cara de agraz
dijo al mundo: “Reparaz”,
y nadie repara en él.



Grabado de Antonio Reparaz
(Liberal da Fonseca, 2010: 94)

⁵⁶⁸ Antonio Reparaz (Cádiz, 3 de octubre de 1831 - Reus, 14 de abril de 1886). Director y compositor. Hijo de un músico mayor de regimiento, a los dieciséis años dirigió por primera vez una orquesta en un teatro de Santander (Casares Rodicio, 2006h).

⁵⁶⁹ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1882.

⁵⁷⁰ *Gaceta de Galicia*, 13 de enero de 1882.

El elenco de la compañía fue el siguiente⁵⁷¹: Antonio Reparaz (maestro director y concertador), Sra. Escalante (prima donna soprano dramática), Sra. Romeldi (prima donna soprano ligera), Filomena Llanes (prima donna contralto), Inés Esteban (otra prima y coprimaria), Antonio Frenchini y Victorio Cantoni (primeros tenores absolutos), Pietro Farvaro (primer barítono absoluto), Giuseppe Camins (otro primer barítono), Carlos Ulloa (primer bajo), Giovanni Soldá (otro primer bajo), Sr. Ducatti (tenor coprimario), N. Rodrigo (director de escena), Giuseppe Avené (director de los coros), treinta coristas de ambos sexos (partiquinos y segundas partes correspondientes), J. Ferrer de Climent (propietario del archivo)⁵⁷², Gabriel Polo (propietario y encargado del vestuario). La orquesta estuvo reforzada por nueve músicos que habían venido contratados desde Madrid⁵⁷³, la mayoría provenientes del Teatro Real. El concertino era Clemente Ibarguren, los primeros violines el Sr. Lizarralde y José Courtier, el segundo violín el Sr. Ruiz, el principal de viola el Sr. Alvareda, el primer chelista el Sr. Espinosa, el oboísta el Sr. Aguilera, el primer fagotista el Sr. Gallastegui⁵⁷⁴. Al concertino le dedicarían las siguientes elogiosas líneas en la prensa compostelana en su siguiente visita a la ciudad:

Airoso, grave, la mirada inquieta,
Violín en ristre y de flamante frac,
Después de saludar miró a Giménez.
Y comenzó a afinar.
Coloca el violín de hábil manera
Tiene buen pulso, gran serenidad
Y un sentimiento (con que toca) amigos.
Que es cosa de admirar
Arranca notas dulces y sublimes
Tristes, sonoras, y con arte tal
Que las cuerdas a veces hablan, ríen.
Y hasta hacen llorar!...
El público aplaudió con ansia loca
Volvió Ibarguren, fino, a saludar
Y después el telón no hizo otra cosa.
Que subir y bajar.
Ibarguren; yo desde el paraíso.
Casi asfixiado y casi medio asar
Mi humilde aplauso di, pero hoy te quiero.
Otro nuevo enviar.⁵⁷⁵

⁵⁷¹ *Gaceta de Galicia*, 9 de febrero de 1882.

⁵⁷² Ferrer de Climent era el representante en España de la casa editorial italiana Ricordi entre otras editoriales musicales extranjeras (García Mallo, 2005).

⁵⁷³ *Gaceta de Galicia*, 19 de enero de 1882.

⁵⁷⁴ *Gaceta de Galicia*, 9 de febrero de 1882.

⁵⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 8 de marzo de 1883.



Clemente Ibarguren
Archivo Nacional de Cataluña. ANC-1-402-N-7100

Incluía el anuncio de la compañía en la prensa un párrafo acerca del precio de las localidades que, además de la información habitual, incluía esta frase: “La Empresa se reserva el derecho de aumentar el precio de localidades y entrada en las obras de aparato. Las localidades abonadas no sufrirán aumento alguno”⁵⁷⁶. Aunque pensamos que esta coletilla se incluía de manera automática ya que en el mismo anuncio, antes de enumerar los artistas que conformaban la compañía, se decía que “a pesar de los inmensos gastos que esta Compañía lleva consigo muy superiores a la del año anterior, la Empresa ha determinado no alterar los precios del abono”⁵⁷⁷. El presupuesto de esta compañía era muy elevado y la prensa felicitó al empresario del Teatro, Benito Sánchez, por haberla traído a Santiago a pesar de la “poca defensa del Teatro”⁵⁷⁸ que en ella se hace.

Dieron su primera función el 28 de febrero de 1882 con *Il trovatore* recibiendo muy buenas críticas, en especial la Sra. Escalante, la Sra. Llanes, el Sr. Fárvaro y Sr. Frenchini así como la “bien afinada” orquesta dirigida por el Sr. Reparaz y de la que formaban parte los hermanos Courtier, Ibarguren y Lizarralde”⁵⁷⁹. Sus siguientes funciones fueron: *María di Rohan* de G. Donizetti/S. Cammarano (1 marzo, 2ª abono), *Ernani* (2 marzo, 3ª abono), *La favorita* (4 marzo, 4ª abono), *La sonnambula* (5 marzo, 5ª abono), *Norma* (6 marzo, 6ª abono), *Rigoletto* (1 marzo, 7ª abono), *Un ballo in maschera* de G. Verdi/A. Somma (8 marzo, 8ª abono), *Linda di Chamounix* de G. Donizetti/G. Rossi (9 marzo, 9ª abono, estreno en Santiago y que había tenido mucho éxito en A Coruña)⁵⁸⁰, *Dinorah* de G. Meyerbeer/J. Barbier y M. Carré (11 marzo, 10ª abono), *I due foscari* de G. verdi/F. M. Piave (13 marzo, 11ª abono). Se abrió un segundo abono el 14 de marzo con *Fausto* y repitiéndola el 16 marzo (2ª función abono) siguiendo con otras dos funciones: la 3ª de abono que debió tener lugar el 17 de marzo -pero de la que no nos consta la obra representada- y *Lucia di Lammermor* el 18 marzo como 4ª función de abono.

⁵⁷⁶ *Gaceta de Galicia*, 9 de febrero de 1882.

⁵⁷⁷ *Gaceta de Galicia*, 9 de febrero de 1882.

⁵⁷⁸ *Gaceta de Galicia*, 1 de marzo de 1882.

⁵⁷⁹ *Gaceta de Galicia*, 1 de marzo de 1882.

⁵⁸⁰ Debido a una indisposición del Sr. Ulloa para la función del día 9, debió cambiarse la anunciada *Fausto* por el estreno en Santiago de *Lucia de Chamounix*. La empresa se ofreció a devolver el importe de las localidades a quien no estuviere conforme por el cambio de obra pero, aun con este cambio, resultó ser una función memorable (*Gaceta de Galicia*, 11 de marzo de 1882).

El día 19 de marzo partió esta compañía de A. Reparaz hacia Pontevedra⁵⁸¹ donde daría al día siguiente la función inaugural con *Il Trovatore*. Tras terminar su abono en Pontevedra se dirigieron a Ourense el 7 de abril para dar 8 funciones y contarían para esto con 15 coristas de refuerzo y con varios artistas portugueses ya que después irían a actuar al Teatro Baquet de Oporto⁵⁸² y a Aveiro⁵⁸³.

Para la prensa la ópera mejor ejecutada de la temporada de la compañía fue *Lucia de Lammermoor* en la que Pietro Fárvaro cantó con la maestría y buen gusto de siempre, Emma Romeldi fue la heroína de la noche en el papel de Lucia ajustándose siempre con escurpulosidad suma a la textura, Franchini resultó frío en el primer acto pero acertado y la orquesta admirable y rica en detalle.⁵⁸⁴ A raíz de la crítica emitida sobre *Lucia di Lammermor* en la *Gaceta de Galicia* surgió un debate con *El Diario de Lugo* sobre la profesionalidad de las personas que realizaban las reseñas musicales en el diario compostelano:

Para que se vea hasta qué punto ha perdido “El Diario de Lugo” su serenidad y aplomo y hasta su buen sentido (no diremos sentido común por no parecernos a él) nos moteja porque para formar nuestro juicio respecto a la opinión de la ópera “Lucia” nos hemos asociado antes de una persona perita en el divino arte.

Si esto es motivo de censura, apresúrese el colega a hacerla extensiva a los periódicos de Madrid, sin exceptuar los de mayor circulación, cuyos revisteros se valen de músicos reputados para hacer el juicio musical de las partituras que se ejecutan en el Teatro Real, lo que no acontece por lo visto al Diario lucense que tiene la indecible dicha de contar entre sus redactores, a algún Peña y Goñi, Gounod, o cosa así.

Por lo demás nosotros no contamos con ningún genio musical en nuestra redacción: no somos ajenos al divino arte de Euterpe, pero no llevamos nuestra presunción y jactancia hasta el extremo que lo hace el ignorado genio musical que juzga y censura lo que no ha visto ni oído. Así es que aún teniendo mediano conocimiento de la música, cuando somos llamados a emitir nuestro juicio como el que ha sido recientemente objeto de opuestos y encontrados pareceres, sabemos asesorarnos, para no pecar de ligeros como “El Diario de Lugo” de personas reputadas y muy competentes en las materias que le motiva.

Por último, conociendo “El Diario” el traspíe que dio al regirse en árbitro auctorilale una fungor de los opuestos juicios de que ha sido objeto la señorita Romeldi en la ejecución de “Lucia” intenta sustraerse a esta censura diciendo que no se entrometió a tal cosa y a renglón seguido añade que hemos dado bombo a la Srta. Romeldi.

¿Si no ha visto representar la “Lucia” cual asegura, cómo puede aseverar que estuvimos parcos o extremados en nuestros elogios?

Contradicción es esta a la cual será imposible sustraerse al eminente revistero de “El Diario” a quien parece cosa inusitada que una artista que actúa en provincias puede cantar, pero nada más que cantar una ópera determinada y concreta, en el teatro real o en los primeros de Europa. Bien es cierto que este rasgo de modesta provincial hace que los de provincias seamos mirados en la Capital de la Monarquía con el desdén que algunos de nosotros motu proprio provocamos.

⁵⁸¹ *La Voz de Galicia*, 17 de marzo de 1882.

⁵⁸² *Gaceta de Galicia*, 8 de abril de 1882.

⁵⁸³ *Gaceta de Galicia*, 10 de junio de 1882.

⁵⁸⁴ *Gaceta de Galicia*, 21 de marzo de 1882.

Pues sepa, caro colega, que en provincias comenzaron a cantar Adelina Patti, La Penco, el eminente Gayarre y así todos los artistas de mayor fama, sin que esto sea asimilar a los mismos la Srta. Romeldi.

Creemos haber demostrado a “EL Diario de Lugo” que en esta cuestión no lleva por norte el deseo del acierto ni la justicia.⁵⁸⁵

El mes de octubre de 1882 estuvo plagado de continuas especulaciones sobre posibles y fallidas actividades de compañías en el Teatro Principal. Se había anunciado la visita de la compañía del Sr. Tamberlick⁵⁸⁶, que estaba actuando por aquellas fechas en Vigo⁵⁸⁷ con razón de la inauguración del teatro de aquella ciudad, pero finalmente no fue así sino que desde Vigo partió directamente para Málaga⁵⁸⁸ aunque según otras fuentes fueron directos para Oporto⁵⁸⁹ aprovechando la reciente comunicación entre Galicia y el norte de Portugal, factor que favorecería enormemente al desarrollo de la ópera en estas dos regiones por el constante intercambio de compañías y artistas (Sacau, 2003: 94). También se rumoreó que iba a visitar de nuevo Santiago la compañía de zarzuela dirigida por Maximino Fernández a principios de noviembre⁵⁹⁰ dentro de su gira gallega que incluía las ciudades de A Coruña, Lugo, Ferrol, Santiago, Vigo y Ourense⁵⁹¹.

5.5.2.10. Compañía de ópera de Gerónimo Giménez (1883)

En noviembre llegó por mar a Carril la compañía de ópera del empresario Sr. Molina proveniente de Málaga⁵⁹²; tras el cierre del Teatro por varias semanas para subsanar diversos defectos⁵⁹³, comenzaron a llegar a Santiago de Compostela a lo largo del mes de enero de 1883, poco a poco, todos los artistas de la compañía dirigida por Gerónimo Giménez. La gran mayoría eran ya conocidos en esta ciudad como Isabel Escalante, Pietro Fárvaro, Carlos Ulloa o el violinista Clemente Ibarguren que formaba parte de la orquesta⁵⁹⁴.

Anunciaron el comienzo de sus trabajos en el teatro de la Rúa Nova para el 13 de febrero para dar un abono de 16 funciones⁵⁹⁵ divididas en 2 bloques de 8 funciones cada uno⁵⁹⁶. La lista de esta compañía fue: Gerónimo Giménez (maestro director y concertador), Isabel Escalante (prima donna dramática absoluta), Enriqueta de Baillou⁵⁹⁷ (prima donna leggiera absoluta), Italia Pergolani (prima donna contralto), Inés Esteban (alta prima donna leggiera), Pio Facci (primo tenore absoluto), Giuseppe Carrion (primo tenore leggiero), Pietro Fárvaro (primo baritono absoluto), Carlos Ulloa (primo basso), Sr. Giordani (alto primo basso y

⁵⁸⁵ *Gaceta de Galicia*, 1 de abril de 1882.

⁵⁸⁶ *Gaceta de Galicia*, 17 de octubre de 1882.

⁵⁸⁷ En Vigo dieron su última función el 8 de noviembre interpretando *Dinorah* de Meyerbeer en su segunda representación y siendo ésta a beneficio de los coros.

⁵⁸⁸ *Gaceta de Galicia*, 6 de noviembre de 1882.

⁵⁸⁹ *Gaceta de Galicia*, 20 de octubre de 1882.

⁵⁹⁰ *Gaceta de Galicia*, 20 de octubre de 1882.

⁵⁹¹ *Gaceta de Galicia*, 31 de enero de 1883.

⁵⁹² *Gaceta de Galicia*, 7 de noviembre de 1882.

⁵⁹³ *Gaceta de Galicia*, 21 de diciembre de 1882.

⁵⁹⁴ *Gaceta de Galicia*, 30 de enero de 1883.

⁵⁹⁵ Hemos corregido la cifra de trece funciones publicada en la *Gaceta de Galicia* del 10 de febrero de 1883 porque hemos considerado que era una errata por la segunda parte del texto en el que se indica que eran dos bloques de ocho, hecho que se corrobora con la cifra publicada en la *Gaceta de Galicia* del 12 de febrero de 1883. Finalmente hemos encontrado registro de diez funciones en un primer abono y de otras cinco en un segundo.

⁵⁹⁶ *Gaceta de Galicia*, 10 de febrero de 1883.

⁵⁹⁷ Esta Sra. De Baillou se trataba de Enriqueta Baillón o De-Baillon Marmoni, prima donna nacida en Cádiz (Saldoni, 1868-1881: 25).

caricato), Manuel Rodrigo (sugeritore), Juan Santos (partiquino), Maria Césare (partiquina), veinte coristas de ambos sexos, Gabriel Polo (propietario del vestuario) y J. Ferrer de Climent (propietario del archivo).⁵⁹⁸



Isabel Escalante
El día de fiesta, 6 de noviembre de 1881

Finalmente, por problemas climatológicos, parte del personal de la compañía se retrasó en su llegada a la ciudad así que las funciones no pudieron comenzar hasta el día 16 de febrero. Debido a sus compromisos en otros teatros, el abono sería de 10 funciones en lugar de las 16 anunciadas inicialmente dando un máximo de 5 funciones por semana⁵⁹⁹ pero finalmente abrieron un segundo abono quedando 10 funciones en el primero de ellos y 5 funciones en el segundo⁶⁰⁰. Los precios de palcos y plateas fueron de 60 reales en lugar de los 70 que habían costado en la temporada anterior⁶⁰¹ seguramente debido a la calidad de los decorados o vestuarios. Entre los profesores que venían con la compañía y formaban parte de la orquesta, se encontraba Martín Fayes que era el director de la banda de música de Murcia⁶⁰².

Obviamente todo esto nos lleva a pensar que este Gerónimo Giménez se corresponde con el afamado compositor de zarzuelas; hemos tratado de cotejar esta faceta de director de orquesta y compañía por provincias pero no nos consta mención alguna a viajes por provincias. Tras su paso por París para estudiar, en 1877 volvió a su Cádiz natal para ser profesor honorario en la Academia de Santa Cecilia así como para ser nombrado en 1878 primer violín de la Sociedad de Conciertos y director titular de la orquesta del Gran Teatro gaditano para dar el salto en 1885 a Madrid para dirigir la orquesta del Teatro Apolo y del Teatro de la Zarzuela (García de las Mozas, 2005). Es lógico que no se referencie su fama como compositor en la prensa compostelana ya que su primera obra lírica⁶⁰³ no vio la luz hasta 1885 con 33 años de edad (Ibérni, 2006b: 890).

⁵⁹⁸ *Gaceta de Galicia*, 10 de febrero de 1883.

⁵⁹⁹ *Gaceta de Galicia*, 12 de febrero de 1883.

⁶⁰⁰ *Gaceta de Galicia*, 28 de febrero de 1883.

⁶⁰¹ Recordemos que la última compañía que había visitado nuestro teatro había elevado el precio de las entradas por la calidad de las producciones y los artistas.

⁶⁰² *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1883.

⁶⁰³ Se trataba de *El vermuth de Nicomedes* estrenada el 30 de noviembre de 1885 en el Teatro Eslava.

Hicieron su debut con *Lucia de Lammermor* el día 17 de febrero. Recibieron buenos comentarios y le dieron la enhorabuena al empresario de nuestro coliseo, Benito Sánchez, por haber traído tan buena compañía de ópera. Destacó la joven tiple Enriqueta De Baillou -en el papel protagonista de Lucia-, que era desconocida para el público santiagués y que acudió en buen número a conocerla seguramente por sus antecedentes de haber cantado durante dos años en el Teatro Real; su actuación se vio truncada en el primer cuadro del acto tercero por una repentina indisposición aunque ya se había resentido a lo largo del segundo acto pero, durante el tiempo que pudo cantar, demostró poseer una voz bien timbrada, agradable y con un perfecto estilo de canto⁶⁰⁴.

En las siguientes representaciones del primer abono, que constó de 10 funciones, pusieron en escena: *Lucia de Lammermoor* (17 febrero, 1ª función), *Il trovatore* (19 y 28 de febrero, 2ª y 8ª funciones), *Lucrecia Borgia* (20 febrero, 3ª función), *Ernani* (22 febrero, 4ª función), *La traviata* (23 febrero, 5ª función), *Rigoletto* (24 febrero, 6ª función), *El barbero de Sevilla* (27 febrero, 7ª función) y *Linda de Chamounix* (1 marzo, 10ª función). Se abrió un segundo abono de 5 funciones: *La favorita* (3 marzo), *La sonámbula* (4 marzo), *Maria di Rohan* (6 marzo), *Fausto* (7 marzo), *Norma* (8 marzo).

Sobre los distintos artistas, a lo largo de las críticas vertidas durante su estancia compostelana, se dijo de Isabel Escalante que “su voz expresa con precisión los sentimientos que debe y ataca con valentía y vehemencia los puntos en que lo refiere a la interpretación de su papel”⁶⁰⁵ y que “su extensa y bien timbrada voz atacando con energía los sonidos agudos”⁶⁰⁶, de Pietro Fárvaro que “su hermosa voz resonaba en el espacio, bordaba con el gusto que sabe imprimirlo y las transiciones eran tan naturales que la hacían fiel eco y exacta producción del sentimiento interno que le dominaba”⁶⁰⁷, de Carlos Ulloa que “su voz limpia y sonora interpreta fielmente la Romanza que es hermosísima. En su ejecución ha sido a gran altura”⁶⁰⁸ y que “es un gran bajo. Tiene limpia y animada voz, y de sonido lleno”⁶⁰⁹ y de Italia Pergolani que “con varonil arrogancia y valientes cuanto naturales maneras, representó a maravilla el papel de Maffio Orsini”⁶¹⁰.

Partieron el 9 de marzo desde Santiago hacia el Teatro del Liceo de Pontevedra para dar un abono de seis funciones⁶¹¹ y en cuya última representación, y a petición del público, en el intermedio entre el segundo y tercer acto de *La traviata*, ejecutaron los músicos Jiménez, Ibarguren y Chaves la *Fantasía sobre motivos populares gallegos* que este último había compuesto para el Certamen de Juegos Florales de Pontevedra de 1882⁶¹². De Pontevedra regresaron a Santiago para luego pasar a trabajar en el Teatro de San Jorge de A Coruña en Semana Santa⁶¹³.

Por esa misma época empezarían sus trabajos en el teatro de Vigo la compañía de declamación y baile de Miguel Cepillo y en Ourense la compañía de zarzuela de Maximino

⁶⁰⁴ *Gaceta de Galicia*, 19 de febrero de 1883.

⁶⁰⁵ *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1883.

⁶⁰⁶ *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1883.

⁶⁰⁷ *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1883.

⁶⁰⁸ *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1883.

⁶⁰⁹ *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1883.

⁶¹⁰ *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1883.

⁶¹¹ *Gaceta de Galicia*, 8 de marzo de 1883.

⁶¹² *El Anunciador*, 17 de marzo de 1883.

⁶¹³ *La Voz de Galicia*, 21 de marzo de 1883.

Fernández. Es decir, en el mismo plazo de tiempo estaban trabajando simultáneamente en Galicia 3 compañías: una de ópera, otra de zarzuela y otra de declamación⁶¹⁴.



Carlos Ulloa
El Día de Fiesta, 11 de diciembre de 1881

Carlos Ulloa⁶¹⁵ actuó en el Teatro Principal de la Rúa Nova con la compañía de Antonio Reparaz en 1882 y con la de Gerónimo Giménez en 1883. Fue uno de los grandes cantantes que exportó Galicia en aquella época. Se le presentaba como “el distinguido bajo de ópera italiana D. Carlos Ulloa que tantos aplausos y simpatías ha obtenido en cuantas capitales ha trabajado tanto en Italia como en España. Creemos una buena adquisición para las empresas los servicios de este distinguido artista”⁶¹⁶ y se le dedicaban palabras como “luciendo en aquel atavío su gallarda figura”⁶¹⁷, “el bajo Sr. Ulloa posee una agradable voz, su figura es gallarda y artísticos sus movimientos. Si bien la parte que desempeña en la ópera no entraña grandes dificultades, la desenvolvió tan holgadamente, que creemos ha de crecerse mucho en otras de talla bastante elevada para ser medido”⁶¹⁸ o esta crítica más amplia que le dedicó Ignacio Vidal y Teruel a raíz de su interpretación de Mefistófeles en *Fausto* de C. Gounod puesto en escena en Valencia el 29 de diciembre de 1880:

[...] Y vengamos ahora a la interpretación de Mefistófeles, confiada al bajo Sr. Ulloa. Como precedente hemos de hacer una explicación: dos son las ficciones que suelen dar a los artistas al personaje, la de los que creen que el mal sólo puede expresarse mediante formas, gestos y ademanes que rayan en lo inverosímil y fantástico, y la de los que piensan que aquél no excluye medios de exterioridad y hasta perfiles que se confundan en la apariencia con lo común y ordinario de la

⁶¹⁴ *Gaceta de Galicia*, 20 de marzo de 1883.

⁶¹⁵ Nos ha resultado imposible poder acceder a ninguna biografía de Carlos Ulloa, ni siquiera una entrada en el *Diccionario de la zarzuela de España e Hispanoamérica*.

⁶¹⁶ *La correspondencia musical*, 29 de junio de 1883.

⁶¹⁷ *El Diario de Lugo*, 16 de mayo de 1883.

⁶¹⁸ *Las Provincias*, 21 de diciembre de 1880.

vida. Esta distinción es la resultante de dos escuelas antitéticas, y así según de donde proceda el artista, son sus manifestaciones. Nosotros, sin ignorar la íntima y estrecha relación que hay entre el fondo y la forma, no podemos desconocer que en el teatro sólo es admisible lo convencional hecho con arte, y con arreglo a este principio, no admitimos la primera ficción a la que dá marcada preferencia el señor Ulloa al interpretar la parte de Mefistófeles, cuya interpretación podrá ser del agrado de las personas timoratas si se quiere, que personifican el espíritu del mal bajo formas singulares, pero que indudablemente no lo es de las personas que tienen un gusto más depurado. Esto hablando en términos generales, porque si descendemos a particularizar la ejecución todavía 275 encontraremos un desequilibrio entre la parte de canto y la declamada, predominando ésta sobre aquella, con perjuicio para el señor Ulloa. Y nos vemos obligados a hablar de esto, porque reconocemos de buen grado facultades en el citado artista, en los dos elementos que entran en este calificativo, como lo demostró en su salida del acto primero, en la canción (...) y escena de la iglesia. No es la voz del Sr. Ulloa de bajo profundo, sino que pertenece a la denominada de bajo cantante, pues a las notas de su registro grave les falta plenitud y sonoridad, condiciones que reúnen las de los otros registros. Los coros regulares, y la orquesta llevó la mejor parte en la ejecución de la ópera, lo cual debe satisfacer mucho al inteligente profesor Sr. Rivera, por cuanto ve que sus esfuerzos no caen en el vacío. Ignacio Vidal.⁶¹⁹

Fue su papel de Mefistófeles con el que más fama obtuvo, además de esta crítica sobre su representación en Valencia en 1880, volvemos a encontrar otra en la misma ciudad a los pocos meses, en marzo de 1881, en un concierto acompañado al piano por el director de orquesta Sr. Rivera, pero no con tan buenas palabras hacia su actuación en esta ocasión; esta función, que fue a su beneficio, resultó lánguida, hecho al que contribuyó la repentina indisposición de Ulloa “impidiéndole, contra su voluntad, dar a la parte de Mefistófeles el lucimiento que otras veces le ha impreso” aunque no fue obstáculo para que el numeroso público le obsequiase con diversos presentes al terminar el aria *Salvator rosa* del maestro brasileño Gomes⁶²⁰. Dos años más tarde, en mayo de 1883, desempeñó este papel en Lugo consiguiendo atronadores aplausos que interrumpieron las satánicas carcajadas de Ulloa quien superó las expectativas creadas en los asistentes por las referencias previas sobre su persona⁶²¹. De él encontramos menciones en diversos puntos de la geografía española, como por ejemplo, en Valencia en diciembre de 1880⁶²² y 1881, Pontevedra en numerosas ocasiones como en los años 1881 o 1883 (Torner Feltrer, 2015: 302) o en Jerez en la temporada 1882-1883 con la compañía de ópera italiana de Jerónimo Jiménez (Álvarez Hortigosa, 2012: 1510).

Otro ilustre gallego, Curros Enríquez, le dedicó a Carlos Ulloa unas palabras tras oírle este mismo papel de Fausto:

A Carlos Ulloa, cantante de ópera, después de oírle el Fausto
Ola agitada en rápida marea,
yo conozco esa voz fiera y sonora:
no es la que al caos arrancó la aurora,
es la que en densas sombras la rodea.

⁶¹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 31 de diciembre de 1880.

⁶²⁰ *El Mercantil Valenciano*, 23 de marzo de 1881.

⁶²¹ *El Diario de Lugo*, 19 de mayo de 1883.

⁶²² *El Mercantil Valenciano*, 3 de diciembre de 1880.

No es la potente voz que anima y crea,
es la voz que aniquila destructora,
la voz blasfema con que canta o llora
el Satanás de la leyenda hebrea.

Antes de fascinar a Margarita
redujo a Eva, resonando extraña
en cadencia de amores infinita;
y aun de su prole al conmover la entraña
al pecado la arrastra y precipita
como arrastró a Jesús a la montaña.

M. CURROS ENRÍQUEZ.⁶²³

Tras su muerte en Lugo en 1887, le dedicaron estas palabras:

Ha fallecido en Lugo el joven artista D. Carlos Ulloa, que tan gratos recuerdos nos deja de sus bellas cualidades y de sus éxitos conquistados en la temporada pasada en el teatro de la Alhambra.

Cuando se le presentaba un gran porvenir, por lo difícil que es hallar personas de vasta instrucción, la terrible parca ha cortado el hilo de la vida, sumiendo en una verdadera aflicción a su familia y a sus numerosos amigos.

Ya no podemos mitigar la pena de nuestro querido amigo D. Darío, le acompañamos en su justo dolor, deseándole una verdadera resignación cristiana, en la seguridad de que, al abandonar este mundo, estará en otro más perfecto, como premio a sus buenas y excelentes cualidades.⁶²⁴

5.5.2.11. Compañía de zarzuela de Federico Montañés (1883)

En las fiestas del Apóstol de 1883 estuvo en el Teatro Principal la compañía de zarzuela dirigida por Federico Montañés para dar un abono de 10 funciones⁶²⁵ y con el siguiente cuadro de personal: Federico Montañés (director artístico, de escena y tenor cómico), Amparo Sánchez (primera tiple cómica), Amalia Gómez (primera tiple seria), Dolores Riquero (característica), José de Castro (primer tenor cómico), Sr. García (barítono), Sr. Juárez (bajo cómico), Sr. Guarch (actor genérico), Sr. de Neira (maestro director), Sr. Macías (apuntador) y Sr. Hernández (violín concertino).⁶²⁶

Venía precedida esta compañía por comentarios como que “visto el repertorio que ofrece en sus programas y en atención a los informes que tenemos del personal que compone aquél, creemos fundadamente que agraderá al público el trabajo de esta compañía, que no por presentarse sin las pretensiones de otras, es menos importante y menos variado”⁶²⁷. Se anuncia que tanto el trabajo de esta compañía como el personal no son de menor calidad que las de otras que se presentaban con mayores pretensiones y esto se vio reflejado en el incremento del precio de las entradas.

En la función inaugural del día 20 de julio, aunque se había anunciado que sería el 19⁶²⁸, interpretaron 3 zarzuelas todas en un acto: *Los chichones* de F. A. Barbieri/M. Pina, *La salsa de Aniceta* de Á. Rubio/R. M. Liern y *Cantar victoria* -no nos constan sus autores-. No comenzaron su andadura en el Teatro Principal de Santiago con mucho público y la orquesta

⁶²³ *La Voz de Galicia*, 22 de enero de 1895.

⁶²⁴ *La España musical*, 7 de marzo de 1887.

⁶²⁵ *Gaceta de Galicia*, 13 de julio de 1883.

⁶²⁶ *Gaceta de Galicia*, 14 de julio de 1883.

⁶²⁷ *Gaceta de Galicia*, 17 de julio de 1883.

⁶²⁸ *Gaceta de Galicia*, 14 de julio de 1883.

estuvo regular, se notaba falta de ensayo⁶²⁹. Para la segunda función (22 de julio) eligieron las zarzuelas *La gallina ciega* de M. Fernández Caballero/M. Ramos Carrión (en dos actos) y *Un par de lilas* de C. Mangiagalli/R. M. Liern (en un acto). En la tercera función interpretaron *Sensitiva*, el *Ave María* de C. Gounod en el intermedio entre el segundo y tercer acto de la anterior zarzuela cantado por la Srta. Gómez y los Sres. Neira y Hernández para, a continuación, terminar la función con la zarzuela *Pico, Adán y compañía* de C. Mangiagalli/R. M. Liern. Tampoco hubo mucha más asistencia de público en estas siguientes funciones. Desde la prensa se dieron una serie de indicaciones sobre defectos a mejorar:

El apuntador debe decir *más piano*...
 Ciertas exageraciones deben suprimirse...
 Los artistas (algunos) deben entrar más a tiempo con la orquesta,
 Esta... vaya que hay que pulirla...
 Y después... y además...⁶³⁰

En la 5ª función que tuvo lugar el día 22, se interpretaron 3 zarzuelas: *El hombre es débil* (dos actos), *Un par de lilas* (un acto) y *Un pleito* (un acto). Para la última función del abono (31 de julio) se habían anunciado las siguientes zarzuelas para despedirse: *I feroci romani* (un acto), *C. de L.* (un acto) y *Las hijas del tambor mayor* de C. Mangiagalli/R. L. Palomino de Guzmán (un acto). Finalmente no pudo tener lugar esta función debido a la indisposición repentina de una artista por lo que devolvieron el importe correspondiente a esta última representación a los abonados⁶³¹.

Por estas fechas se anunciaba en la prensa⁶³² que, tras salir de Santiago, la compañía de Federico Montañés iría a trabajar al teatro de Pontevedra en las fiestas de la Peregrina⁶³³ y que la compañía de Maximino Fernández, que se encontraba en Vigo, se iría a San Sebastián.

No debía ser muy afortunada la oferta musical de Santiago de Compostela por 1884 ya que, además de la escasa actividad que registramos en el coliseo de la Rúa Nova, en la prensa se acusa al Ayuntamiento de mostrar más interés en la música religiosa que en la música de ocio: “a nuestro ayuntamiento no le gusta más que la música celestial, y al pueblo le basta ya la del Hospicio. Cada cual tiene lo que se merece”⁶³⁴. Parece que a lo largo del año 1884 no tuvo el público compostelano más suerte con las visitas musicales a su ciudad; tras el anuncio de una posible visita en octubre de la compañía de Maximino Fernández⁶³⁵, finalmente debido al arriendo por parte de su director del teatro de Santander⁶³⁶, no llegaría a venir hasta la temporada de Carnaval del año siguiente (1885)⁶³⁷. Aprovechando esta ausencia de actividad en el teatro, se aprovechó para limpiarlo a fondo para su siguiente apertura⁶³⁸. Hubo numerosas informaciones en prensa sobre las posibles visitas a nuestro teatro tan diversas como la probable actuación de una compañía que actuó en Lugo y Ourense, si vendría la

⁶²⁹ *Gaceta de Galicia*, 21 de julio de 1883.

⁶³⁰ *Gaceta de Galicia*, 24 de julio de 1883.

⁶³¹ *Gaceta de Galicia*, 2 de agosto de 1883.

⁶³² *Gaceta de Galicia*, 24 de julio de 1883.

⁶³³ Aunque en la tesis doctoral de Nuria Barros Presas *La vida musical en la ciudad de Pontevedra* no consta tal visita.

⁶³⁴ *Gaceta de Galicia*, 8 de julio de 1884.

⁶³⁵ *Gaceta de Galicia*, 13 de octubre de 1884.

⁶³⁶ *Gaceta de Galicia*, 28 de octubre de 1884.

⁶³⁷ *Gaceta de Galicia*, 21 de octubre de 1884.

⁶³⁸ *Gaceta de Galicia*, 25 de octubre de 1884.

compañía del Sr. Valero o si se trataba de la compañía de zarzuela que actuaba por aquella época en Pontevedra. La verdad es que seguía pasando el tiempo y la opinión del público era la de que “aquí vivimos en la más magnífica monotonía, y a no ser alguna que otra función religiosa, no podemos gozar de otros espectáculos”⁶³⁹.

5.5.2.12. Compañía de ópera de Juan Camaño (1885)

La siguiente compañía que visitó el Teatro Principal fue la de ópera italiana de la que era representante Juan Caamaño. Venía de actuar en San Sebastián y Pamplona cuando visitó Santiago de Compostela después los Carnavales de 1885 para dar un abono único de 15 funciones. La lista del personal de dicha compañía fue: Leandro Ruiz (maestro director de orquesta), Enriqueta Baillou (primera tiple absoluta), Filomena Llanes (primera mezzo soprano), Carmen Bustos (primera contralto), José Carrión (primer tenor absoluto), Pedro Fárbaro (primer barítono absoluto), Luis Medini (primer bajo absoluto), Francisco Franco (comprimario tenor), Antonio Carapia (bajo genérico y caricato), Francisco Mozzi (comprimario bajo), Remedios Moliner, Carmen Cacayus y María Calzoni (comprimarias y partiquinas), Juan Ozores, Bartolomé Prieto y José García (comprimarios y partiquines), León Mañez (director de escena y apuntador), José Ferer de Climent (archivo), Marcelo Mateo (maestro de coros), Antonio Escotés (vestuario) y diez y ocho coristas de ambos sexos.⁶⁴⁰ Como vemos, entre los cantantes hay viejos conocidos de los compostelanos como los Sres. Fárvaro y Carrión o Baillou. La orquesta que les acompañó estaba compuesta por profesores de la Capilla que se vieron reforzados con algunos músicos de la Beneficencia y varios de la orquesta de alumnos de la Sociedad Económica⁶⁴¹.

Debutaron el 28 de febrero con *Lucia de Lammermor* sin mucha afluencia de público pero que aumentó algo en número en la segunda función del 1 de marzo con *Rigoletto*. El resumen del crítico musical que firmaba bajo el seudónimo de “O de cote” resumió las primeras funciones con esta frase: “la Compañía, aunque de reducidas proporciones numéricas satisface con su relativo mérito y sus especiales condiciones las racionales exigencias de *tiempo y lugar*, como ha oído muchas veces”⁶⁴². En los siguientes días interpretaron *El barbero de Sevilla* (4ª función) aunque en la crítica del día posterior encontramos la referencia a *Il trovatore*, *Ernani* (5 marzo, 5ª función), *I puritani* (7 y ¿12 o 13? marzo, 6ª y 10ª funciones) por la que recibieron los artistas la enhorabuena por el hecho de interpretar en dos días seguidos dos óperas de género y carácter tan opuesto⁶⁴³, repitieron *El barbero de Sevilla* (8 marzo, 7ª función), *Luisa Miller* de G. Verdi/S. Cammarano (10 y 15 marzo, 8ª y 12ª funciones), *La traviata* (11 de marzo, 9ª función), *La favorita* (14 marzo, 11ª función), *La sonámbula* (17 marzo, 12ª función).

Tras dejar esta ciudad se dirigió esta compañía hacia Pontevedra para dar allí su primera función el 20 de marzo y, tras dar 5 funciones, seguir su camino hacia Oporto⁶⁴⁴. Se tuvieron noticias más adelante de que el Sr. Medini, primer bajo absoluto de esta compañía, fue contratado en el teatro de San Sebastián como empresario de teatro además de como cantantes

⁶³⁹ *Gaceta de Galicia*, 29 de diciembre de 1884.

⁶⁴⁰ *Gaceta de Galicia*, 19 de febrero de 1885.

⁶⁴¹ *Gaceta de Galicia*, 2 de marzo de 1885.

⁶⁴² *Gaceta de Galicia*, 2 de marzo de 1885.

⁶⁴³ *Gaceta de Galicia*, 6 de marzo de 1885.

⁶⁴⁴ *Gaceta de Galicia*, 20 de marzo de 1885.

anunciando que en un futuro recorrería los teatros de Galicia y, por consiguiente, volvería a Santiago⁶⁴⁵.

5.5.2.13. Compañía dramática y de zarzuela de Manuel Calvo (1886)

Saltamos a enero de 1886 para encontrar la visita de la compañía dramática de zarzuela y baile dirigida por Manuel Calvo. La lista de esta compañía en Santiago no se ha encontrado en esta investigación pero tomaremos como referencia la lista presentada en su paso por Pontevedra justo antes de dirigirse a Santiago (Barros Presas, 2015: vol II, pp. 46-49):

Compañía dramática:

Primer actor: Manuel Calvo.

Primera actriz: Matilde Ros.

Actores: José Fernando, Rafael Bolumar, Felipe Vaz, Enrique Lloréns, Antonio Ruiz, Antonio Guillén, Antonio Fornoza, José Berenguer. Joaquín Posac, Gabriel Guzmán, Andrés Mora y Enrique Sequeda.

Actrices: Amalia Martínez, Matilde Llorens, Concepción Palacín, Dolores Domínguez y Rosario Palacín.

Apuntadores: Raimundo Andiano y Félix Guillén.

Cuadro lírico:

Maestro director y concertador: Isac Solá.

Tenor cómico: Rafael Bolumar.

Tiple cómica: Anita Ayala.

Barítonos: Joaquín Posac y Andrés Mora.

Bajo cómico: José Fernando.

Cuerpo coreográfico: Francisca Romero, Salvadora Pérez, Elisa Moreno, Eugenia López, Felisa Suárez, Enriqueta Ferrer, Carmen García, Adela Sánchez, Celia Moreno, Blanca Guerrero, Antonio Ruiz, Andrés Mora, Salvador Sorlí y Juan García.

Director de la maquinaria: Francisco de la Vega.

Sus funciones estaban conformadas por obras de teatro, bailes, juguetes y zarzuelas; tenemos un ejemplo en la función que tuvo lugar en el coliseo compostelano en la noche de Reyes:

Agradar es el propósito.

El baile “La flor del Perchel”.

Huyendo del microbio.

A las tres de la tarde.- Entrada general 2 reales.

El drama “La esposa del vengador”.

El baile “La aldeana y el Pierrot”.

La zarzuela “Para casa de los padres”.⁶⁴⁶

Vemos que, de las siete obras puestas en escena, dos de ellas eran zarzuelas: *Agradar es el propósito* de V. Peidró/V. García Valero⁶⁴⁷ y *Para casa de los padres* de M. Fernández Caballero/M. Pina⁶⁴⁸. Por la crítica aparecida en la prensa al día siguiente también sabemos

⁶⁴⁵ *Gaceta de Galicia*, 29 de agosto de 1885.

⁶⁴⁶ *Gaceta de Galicia*, 5 de enero de 1886.

⁶⁴⁷ No agradó esta zarzuela. *Gaceta de Galicia*, 7 de enero de 1886.

⁶⁴⁸ “Ha resarcido al público con creces. Esta zarzuelita está escrita con muchísima gracia, y compuesta de una serie de equívocos, que tienen que producir hilaridad en el más severo catoniano” (*Gaceta de Galicia*, 7 de enero de 1886).

que al comienzo de la función, como sinfonía⁶⁴⁹, se supone que se interpretaron “los bailables del tiempo del rey que rabió” y sobre lo que la prensa comentó:

[...] La orquesta muy bien, especialmente las introducciones de cada acto, tal vez porque la atención de los profesores que la constituyen no se distraía más que en el papel.

Y apópsitos de la orquesta: dícese que si algunos de sus individuos hablan lo que les vienen a las mientes por las cortesces indicaciones que le dirigimos, a fin de que se cumpla el programa que la empresa del teatro da al público, anunciando como comienzo del espectáculo en cada noche, una “sinfonía” y para que se varíe el repertorio de danza, valeses y polkas que siempre le escuchamos.

Nos es sensible que no agrademos a esos profesores que siempre tuvieron nuestro aprecio porque mucho más nos complacemos en tener ocasión de aplaudirlos, como en repetidísimas ocasiones lo tiene hecho LA GACETA DE GALICIA, pero no es a nosotros a quien ha de culpárseles, sino a los que al parecer miran con indiferencia justas indicaciones, hechas en satisfacción del que manifiestan los concurrentes al teatro, de cuya opinión tan solo hemos procurado hacernos eco. [...] ⁶⁵⁰

Parece ser que los músicos hicieron caso de este comentario y en las siguientes funciones tomaron nota según la *Gaceta de Galicia*: “La orquesta atenta a nuestras indicaciones, ha satisfecho anoche los deseos del público, y por eso le damos gracias, complaciéndonos mucho al poderlo hacer constar así, porque no dolía tener que censurarla, cuando nuestros deseos eran tributarle aplausos, como hoy lo hacemos”⁶⁵¹.

En las siguientes funciones se representaron las siguientes zarzuelas y juguetes cómico líricos: *Para casa de los padres* (en tres ocasiones), *Torear por lo fino* de I. Hernández/F. Macarro, *El puesto de las castañas* de Á. Rubio y C. Espino/E. Navarro, *El lucero del alba*, *Pintar como querer* de M. Nieto/R. Montasterio, *La gatita del cura* de R. Cortina/R. Bolumar, *Huyendo del microbio* (no nos constan sus autores). Cabe destacar que el día 27 de enero se estrenó en nuestro teatro una zarzuela compuesta por dos jóvenes compostelanos sin especificar; la letra era de un joven estudiante de medicina y la música de un “aventajado alumno de la escuela de la Sociedad Económica”⁶⁵².

A finales de enero la compañía de Calvo que actuaba en el Teatro partió para otra ciudad para continuar sus labores, no está claro si empezando en Ferrol⁶⁵³ -no consta en la tesis doctoral de María Eva Ocampo Vigo *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915-* o en A Coruña⁶⁵⁴ prosiguiendo por toda Galicia. Se recibirían noticias sobre la escasa asistencia de público a las funciones dadas por la compañía del Sr. Calvo en A Coruña lamentando que

⁶⁴⁹ Al estar formadas por uno o dos actos, las primeras zarzuelas compartían la función con una “sinfonía” -término que se refiere casi siempre a la obertura de una ópera y no al concepto formal de la sinfonía clásica-, un número de baile, una comedia o un drama (Galbis: 1997: 330).

⁶⁵⁰ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1886.

⁶⁵¹ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1886.

⁶⁵² *Gaceta de Galicia*, 26 de enero de 1886.

⁶⁵³ *Gaceta de Galicia*, 23 de enero de 1886.

⁶⁵⁴ *Gaceta de Galicia*, 28 de enero de 1886.

no se apreciase el mérito de estos actores en aquella ciudad⁶⁵⁵ aunque, a pesar de la “no más que regular concurrencia”⁶⁵⁶, “el público colmó de frenéticos aplausos”⁶⁵⁷.

En esta época coincidieron dos compañías actuando simultáneamente en Santiago de Compostela: la del Sr. Calvo en el Teatro Principal y la del Sr. Comerma en el Teatro Circo⁶⁵⁸. Como era muy habitual en esas fechas, corrían rumores de supuestas venidas de agrupaciones de ópera, de zarzuela o dramáticas que finalmente no llevaban a cabo sus visitas; se anunció la visita de una empresa de ópera que estaba trabajando en A Coruña en abril de ese año⁶⁵⁹ o la de una empresa de ópera formada en Madrid y que, tras terminar sus labores en el Teatro Baquet de Oporto, vendría a Galicia incluyendo Santiago de Compostela en su ruta⁶⁶⁰.

Se anunció la visita a Galicia de la compañía de ópera italiana que actuaba en el mes de septiembre (1886) en Oviedo y que incluiría Santiago en su gira gallega. La lista de sus integrantes era: Vincenzo Petri (maestro concertador y director de orquesta), Vincenzina Ferni y Enriqueta de Baillou (primeras tiple absolutas), Sra. Estopaci (mezzosoprano y contralto), Pepita Montano (comprimaria), Baldomero Liuri y Luciano Gasparini (primeros tenores absolutos), Sr. Carbonell y Adolfo León (primeros barítonos absolutos), Luis Medina y Antonio Giardini (primeros bajos), Rafael Pérez (comprimario bajo), Julio Benítez (maestro director de coros) y Juan Caamaño (director de escena)⁶⁶¹. En una nota de prensa posterior se informaba de la participación también en esta compañía de un viejo conocido del público de Santiago de Compostela, el primer barítono Pietro Fárvaro⁶⁶². Se divulgó en la prensa santiagouesa el comienzo de la temporada teatral coruñesa para el 30 de octubre de 1886 y que la orquesta que participaría en esa temporada se vería reforzada con jóvenes instrumentistas hijos de profesores insignes de la vida musical compostelana como Laureano Villaverde y Esteban Caamaño. Se avisaba de la intención de la citada compañía de venir a Santiago, al terminar sus labores en A Coruña, para dar a conocer obras que hasta aquella fecha no se habían interpretado en el coliseo compostelano⁶⁶³. Se preveía la visita de esta compañía de ópera italiana en la siguiente Semana Santa, como era habitual, por el presente apunte de prensa: “Nos alegramos mucho, y creemos que según costumbre de años anteriores, tomarán tan apreciables artistas que forman la compañía, la tradicional ceniza en Conjo, por ser este el tiempo en que casi siempre actúan en Santiago”⁶⁶⁴. Finalmente no visitaron Compostela ya que esta compañía se disolvió a finales del año 1886⁶⁶⁵.

5.5.2.14. La última función de Maximino Fernández y el estreno de *La Gran Vía* (1886-1887)

Benito Sánchez contrató en noviembre de 1886 a la compañía de zarzuela de Maximino Fernández para interpretar obras modernas y que no fuesen conocidas en Santiago de

⁶⁵⁵ *Gaceta de Galicia*, 4 de mayo de 1886.

⁶⁵⁶ *La Voz de Galicia*, 1 de mayo de 1886.

⁶⁵⁷ *La Voz de Galicia*, 1 de mayo de 1886.

⁶⁵⁸ *Gaceta de Galicia*, 18 de enero de 1886.

⁶⁵⁹ *Gaceta de Galicia*, 10 de abril de 1886.

⁶⁶⁰ *Gaceta de Galicia*, 1 de junio de 1886.

⁶⁶¹ *Gaceta de Galicia*, 22 de septiembre de 1886.

⁶⁶² *Gaceta de Galicia*, 17 de octubre de 1886.

⁶⁶³ *Gaceta de Galicia*, 17 de octubre de 1886.

⁶⁶⁴ *Gaceta de Galicia*, 17 de octubre de 1886.

⁶⁶⁵ *Gaceta de Galicia*, 17 de diciembre de 1886.

Compostela como: *Reloj de Lucerna*, *Mosqueteros grises*, *La tempestad*, *San Franco de Sena*, *La mascota*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *Regalo de boda*, *Doña Juanita*, *Bocaccio* o *Artagnan*⁶⁶⁶. Se agradece al Sr. Sánchez el esfuerzo, tanto de negociación como de buen gusto y esfuerzo económico, de traer este tipo de compañías a Compostela⁶⁶⁷. Este abono abierto previamente tuvo muy buena acogida felicitando desde la prensa a la empresa por lo crecido de las reservas, seguramente debido a la calidad del cuadro de la compañía y que era “de lo mejor que acostumbra a recorrer los teatros gallegos”⁶⁶⁸.

Este abono se anunció por 24 funciones y la lista de la compañía la integraban⁶⁶⁹: Maximino Fernández (primer barítono, director de la compañía y actor genérico), Arturo Isaura (maestro director y concertador), Concepción Valero (primera tiple dramática), Carmen Pérez Primera (tiple en ambos géneros), Emilia Lamaña (tiple característica), Gandiosa Cordero (segunda tiple partiquina), Valentina García, Carmen Caballero, Dolores Caldas (partiquinas), Juan M. Delgado (primer tenor), Pedro Constanti (primer tenor cómico), Daniel Méndez Brandón (primer bajo), Miguel Las Santas (primer barítono), Juan Fernández (segundo tenor), Henrique Millán, Hermenegildo Gaye y Eulalio Echevarri (partiquinos), Félix Soria y Rafael Blanco (apuntadores), Ángel Povedano (archivo), Adolfo Gambardella (sastrería) y Rafael Blanco (maquinaria)⁶⁷⁰. En relación a su anterior visita, esta agrupación cambió a casi todo su personal a excepción de Carmen Caballero y Hermenegildo Gaye.

Esta es la primera ocasión en la que el bajo gallego Daniel Méndez Brandón se presenta como cantante profesional en el Teatro Principal. Actuaría en este coliseo compostelano en 1886 y 1887 con la compañía zarzuela de Maximino Fernández, en 1893 con la compañía de zarzuela del Sr. Ruiz, un concierto a su beneficio el 14 de octubre de 1894, el 7 de febrero de 1898 en el concierto para recaudar fondos para recibir a la Tuna de Coimbra, en el concierto en honor de Juan Montes el 5 de noviembre de 1899. Este bajo era originario de Celanova (Ourense) y, debido a esto, la *Gaceta de Galicia* le dedicó un artículo especial firmado por Julio R. Marquina en el que hablaba de su persona y realizaba una pequeña biografía. Procedente de una aristocrática familia, estudió tres cursos de Medicina en la Universidad de Santiago de Compostela para dejarlo en pos de su carrera artística. Varios periódicos de las provincias que había recorrido lo presentaron como uno de los mejores bajos de su clase con una voz dulce y extensa, que acometía con vigor las notas más difíciles y cantaba con gusto delicado y expresión. Ya por el año de presentación en el teatro de la Rúa Nova, llevaba recorridos muchos de los teatros de España como el de Valladolid, Santander, Salamanca, Pamplona o San Sebastián -donde había dejado gratísimo recuerdo y había sido objeto de grandes ovaciones por parte del público⁶⁷¹-.

⁶⁶⁶ *Gaceta de Galicia*, 30 de octubre de 1886.

⁶⁶⁷ *Gaceta de Galicia*, 30 de noviembre de 1886.

⁶⁶⁸ *Café con gotas*, 21 de noviembre de 1886.

⁶⁶⁹ Para ver la evolución del elenco de esta compañía pondremos la formación que presentaron a los pocos meses a su paso por Pontevedra en mayo de 1887 (Barros Presas, 2015: vol II, pp. 50-51): Maximino Fernández Terrer (director de la compañía), Luis Napoleón Bonoris (maestro director y concertador), Amalia Sandoval (tiple dramática), Dorinda Rodríguez (tiple ambos géneros), Emilia Lamaña (tiple característica) y Valentina García (2ª tiple partiquina), Ramona Furió, Carmen Caballero y Dolores Caldas (partiquinas), Juan M. Delgado (tenor 1º), José Miñana (tenor 1º cómico), Hermenegildo Gaye (tenor 1º cómico) y Juan Fernández (tenor 2º), Miguel Cidón (barítono 1º), Miguel Las Santas (barítono 1º), Leopoldo Las-Santas (barítono 2º), Daniel Méndez Brandón (bajo 1º), Enrique Millán, Salvador García y Carlos Suárez (partiquinos), Félix Soria y Rafael Blanco (partiquinos), Ángel Povedano (archivero), Adolfo Gambardella (sastre), Francisco Blanco (maquinista), 20 coristas de ambos sexos y Federico Sánchez (representante).

⁶⁷⁰ *Gaceta de Galicia*, 26 de noviembre de 1886.

⁶⁷¹ *Gaceta de Galicia*, 4 de diciembre de 1886.



Daniel Méndez Brandón
Café con gotas, 12 de diciembre de 1886



Carmen Pérez
Café con gotas, 19 de diciembre de 1886

En *Café con gotas* de los días 6 y 12 de diciembre se le dedicaron unas palabras a cada uno de los cantantes de esta compañía. Concepción Valero “canta bien, pero su mímica no agrada y no nos gusta tampoco declamando” y es “una tiple dotada de una hermosa voz, que le permite atacar las notas agudas, lo mismo que descender a las graves. [...] es poco desenvuelta en la escena, pero cantando, da el opio”, la Sra. Pérez “hace siempre las delicias del público bordando sus papeles admirablemente” y “es una joya artística, que se adapta a todos los papeles, tanto a los serios como a los cómicos; en doña Juanita está inimitable”, Juan M. Delgado “posee una voz agradabilísima y desempeña bien su cometido” además de cantar “con mucha afinación y saber emplear en su hermosa voz una expresión que cautiva”, la Sr. Constanti ya era conocida del coliseo compostelano y “se hace siempre aplaudir, domina la escena la que nunca languidece estando él en ella, su voz es clara y las notas que él lanza sin siempre limpias”, Pedro Constanti “no es necesario juzgarle ahora, pues la fama de que viene precedido es la mejor recomendación, fama que ha ganado en todos los teatros de España”, Miguel Las Santas “canta con afinación y gusto” y “es un artista que a merced a su estudio y agradable voz, prometémosle que obtendrá seguros triunfos, declamando es muy simpático y merece aplausos”, Daniel Méndez Brandón -también viejo conocido en Santiago- “tiene voz de bajo profundo que se presta con gran facilidad a las más difíciles combinaciones armónicas; nos gusta más en la comedia que en el drama; a pesar de lo corta que es hasta ahora su carrera teatral no se puede negar que *es madera de obra*”. En cuanto a los coros se matizaba que “aunque poco numerosos, son buenos; especialmente el de *ellas*” y se emitía también un juicio fuera de lo meramente musical, añadiendo que “en cuanto a las mujeres las hay guapas y feas, jóvenes y viejas, siendo esta la causa, tal vez, de que el escenario no se halle muy visitado porque las hermosas son muy recatadas y las otras son muy... vamos, lo que son”. De la orquesta sólo se indicó que se echaba en falta mayor número de violines⁶⁷².

⁶⁷² *Café con gotas*, 12 de diciembre de 1886.



Viñeta publicada el 6 de diciembre de 1886 en *Café con gotas*
haciendo referencia a las funciones de zarzuela en el Teatro Principal

La obra elegida por Maximino Fernández para abrir el abono el día 4 de diciembre fue *El milagro de la Virgen* de R. Chapí/M. Pina. Se distinguieron en esta función la tiple Srta. Pérez y el bajo Sr. Brandón, el tenor Sr. Delgado y la orquesta, recibiendo todos grandes aplausos haciendo salir repetidas veces a los actores al escenario⁶⁷³. El 5 de diciembre, aunque se había anunciado *El barberillo de Lavapiés*, finalmente se interpretó *El anillo de hierro* a las 15.30h y en ella fueron muy aplaudidos la señora Valero y el señor Delgado⁶⁷⁴. El día 6, a las 19.30h, subieron a escena *Las dos princesas*. El día 7 el programa constó de tres zarzuelas: *La calandria* de R. Chapí/M. Ramos Carrión y V. Aza, *Salón Eslava* de J. Valverde/C. Navarro⁶⁷⁵ además del estreno compostelano de *La Gran Vía* de F. Chueca y J. Valverde/. Pérez y González. En la crítica al estreno de *La Gran Vía* se daba como referencia que se había representado en Madrid más de 300 veces seguidas⁶⁷⁶ y se analizó papel por papel:

En *La Gran Vía* estuvieron bien todos, teniendo que repetirse a petición del público casi todos los números de música; muy bien *los tres ratas* y como siempre la señora Pérez. Esta última a la altura de la Montañés en el papel de *Betina* de *La Mascota* a pesar de encontrarse, sin duda, cohibida por el carácter del público Santiagués. El papel de *Pipo* fue desempeñado con maestría por el señor Las Santas; bien Brandon y Constanti. Esta obra en conjunto muy mediana a causa, en nuestro concepto, de la mala distribución de papeles, pues los de Fiarmanetta y Fritollini no son para entregar a dos partiquinos que se encargaron de destrozarles por completo.

Esta vez el público no puede quejarse de la empresa.⁶⁷⁷

⁶⁷³ *Gaceta de Galicia*, 7 de diciembre de 1886.

⁶⁷⁴ *Café con gotas*, 12 de diciembre de 1886.

⁶⁷⁵ Desde el *Café con gotas* del 12 de diciembre de 1886 opinaron que el Sr. Brandón les recordó a Zamacois a quien había copiado admirablemente en esta obra.

⁶⁷⁶ *Gaceta de Galicia*, 8 de diciembre de 1886.

⁶⁷⁷ *Café con gotas*, 12 de diciembre de 1886.



Viñeta publicada el 19 de diciembre de 1886 en *Café con gotas* haciendo referencia a la zarzuela *La Gran Vía* representada en el Teatro Principal.

La Gran Vía había sido estrenada el 2 de julio 1886 en el Teatro Felipe de Madrid, cinco meses antes de llegar a Santiago de Compostela. La *Gaceta de Galicia*⁶⁷⁸ aún hacía referencia a esta obra meses después de su estreno compostelano mencionando la huella que había tenido entre el público en general y ya no sólo entre los asistentes al teatro:

Y por fin *La gran vía* ya se canta en todas las cinco partes del mundo y la oyen hasta los sordos de nacimiento. Todos quieren, ser ratas primeros aunque sean más gordos que mi amigo D. Trifón que no se puede poner las botas desde el año 69; todas las fregatrices quieren cantar la *pobre chica* mientras despluman un pollo o escaman una merluza que se murió de parto en la playa de Carril; y no hay, en fin, ningún señor cursi que no cante *El Caballero de Gracia* dos puntos más alto que un silbato de locomotora.

Volvamos a las labores de la compañía del Sr. Fernández. En los siguientes días representaron: *Las dos princesas* (8 diciembre a las 15.30h), *Las dos princesas* y *El milagro de la Virgen* (9 diciembre), *San Franco de Sena* de E. Arrieta/L. Fernández de Moratín (11 diciembre a las 19.30h), el 12 de diciembre doble sesión con *El anillo de hierro* a las 15.30h y *La gallina ciega* y de nuevo *La Gran Vía* a las 19.30h, el estreno de la opereta cómica en tres actos *Bocaccio* de F. von Suppé/C. Walzel y R. Genée (14 diciembre a las 19.30h). A modo irónico recogían en prensa el comportamiento de algún miembro del público:

La zarzuela *Bocaccio* cantada anoche en el Teatro agradó mucho. Todos los artistas rivalizaron en su desempeño. Las dos tiples estuvieron felicísimas siempre y complacientes a la vez, al repetir el dúo del tercer acto que podemos llamar de los besos, a juzgar por los que al aire daban algunos amateurs de las alturas a manera de acompañamiento de la orquesta, los cuales besos ponían de mal humor a un vecino nuestro que no le gusta, y tiene razón, oír esa clase de música o acompañamiento.

Delgado, Brandon, Las Santas y Constanti caracterizaron perfectamente sus papeles y cantaron muy bien.

Bocaccio es de las zarzuelas que merecen repetirse; pero, aquí de nuestro amigo sin los besos de arriba.

Porque ¿a qué desazonar a nadie?⁶⁷⁹

El 15 de diciembre a las 19.30h se puso en escena, a petición de varios abonados y por ser una de las zarzuelas que más agradaron en temporadas anteriores⁶⁸⁰, *Un estudiante de*

⁶⁷⁸ *Gaceta de Galicia*, 19 de julio de 1887.

⁶⁷⁹ *Gaceta de Galicia*, 15 de diciembre de 1886.

Salamanca de C. Oudrid/L. Rivera. El día 16 a las 19.30h se estrenó *Doña Juanita*⁶⁸¹ de F. von Suppé/J. M. Casademunt en al que nuevamente fueron alabados los miembros de la compañía aunque no lo fue el libreto de la zarzuela: “El libreto es malo, rematadamente malo pero al conjunto de la zarzuela aparece bien y sobre todo cuando está hecha a la perfección como ayer noche. Creemos que su repetición no obsta para que deje oírse habiéndose visto tras de su género que valen manos y espectáculos más realistas”⁶⁸². En la función del día 18 se repitieron *Bocaccio* y *La Gran Vía* y el 19 *Doña Juanita*. De nuevo trajeron otro estreno el día 21 a las 19.30h, en esa ocasión *La tempestad*⁶⁸³ con un lleno de público aunque no todos se mostraron satisfechos con la música aunque le prensa matizó que “hay que tener en cuenta que esta es solo para oídos educados, es encantadores, hay números que arrebatan, Chapí estuvo inspirado cuando la compuso”⁶⁸⁴.



Juan Delgado
Café con gotas, 5 de diciembre de 1886

El 22 de diciembre a las 19.30h a *Los diamantes de la corona* asisitó un poco menos de concurrencia que en jornadas anteriores, Pedro Sánchez desde *Café con gotas* felicitó al pianista de esta obra aunque se le sugería que procurase “moderar algún tanto sus movimientos, demasiado expresivos”⁶⁸⁵. El día 26, tras un impás de unos días por causa de las Navidades, se repitió *Bocaccio* por la tarde y por la noche se interpretó *El regalo de boda* de R. Soutullo y J. Vert/F. Luque sobre cuyo libreto dijo la prensa que había agradado mucho aunque no así la música que “a excepción del wals y coro del último acto no ha hecho feliz al público”⁶⁸⁶. El día 27 tuvieron un lleno total con *Los sobrinos del capitán Grant* de M. Fernández Caballero/M. Ramos Carrión además de muy buena crítica a todos los artistas, incluidos los coros pero no la maquinaria⁶⁸⁷. El día 29 se repitió *Los sobrinos del capitán Grant* con mala labor de la orquesta y del coro del segundo cuadro del primer acto. El día 30

⁶⁸⁰ *Gaceta de Galicia*, 15 de diciembre de 1886.

⁶⁸¹ Para esta ocasión la orquesta estuvo reforzada por un cello y un contrabajo más.

⁶⁸² *Gaceta de Galicia*, 17 de diciembre de 1886.

⁶⁸³ En la *Gaceta de Galicia* del 21 de diciembre de 1886 se había anunciado que llegaría un nuevo barítono para esta obra pero no encontramos registro alguno. En esta función Maximino Fernández mostró signos de la enfermedad que ya venía arrastrando de antes y que le costaría la vida unas semanas más tarde aunque desarrolló su papel en esta función.

⁶⁸⁴ *Gaceta de Galicia*, 22 de diciembre de 1886.

⁶⁸⁵ *Café con gotas*, 26 de diciembre de 1886.

⁶⁸⁶ *Gaceta de Galicia*, 28 de diciembre de 1886.

⁶⁸⁷ *Gaceta de Galicia*, 28 de diciembre de 1886.

se repitió *El molinero de Subiza* en la que destacó el clarinetista en el solo del segundo acto⁶⁸⁸.

La última función del año 1886 fue doble, con el estreno de *El hermano Baltasar* de M. Fernández Caballero/J. Estremera a las 19.30h y por tercera vez *Los sobrinos del capitán Grant* con muy poca asistencia y con ciertas licencias por parte de algún artista “que el público dando una prueba de prudencia dejó pasar, pero estamos seguros que si se repite la juerguecita se lamentará de algún *disgusto* el de la *chistosa*”⁶⁸⁹.

Volvieron al trabajo la noche de Reyes, el 5 de enero de 1887, con *Marina* en la que se felicitó, además de a los artistas como venía siendo habitual en todo el abono, al trompa Sr. Mejuto en el solo del preludio del último acto y en el obligado del segundo acto, al Sr. Isaura como director de la orquesta y a los coros a excepción de la pescadora que “no *pescó* bien ninguna nota aguda”⁶⁹⁰. De esta función se destacó el debut en el Teatro Principal del barítono Vicente Bueso⁶⁹¹ quien desempeñó el papel de Contramaestre con el que dio a conocer al público compostelano su “voz bien timbrada, muy igual y de bastante extensión, reuniendo además grandes condiciones escénicas”⁶⁹² y con un estilo en el que “frasea con brillantez, modula bien, y juega su garaganta con facilidad”⁶⁹³.



Vicente Bueso
Café con gotas, 9 de enero de 1887

El día de Reyes reinterpretaron *El molinero de Subiza*, el día 8 la ópera cómica *Campanone* y el día 11 estrenaron *El reloj de Lucerna* pero con nefasto resultado, la prensa dijo que la compañía había destrozado la obra aunque lo entendían debido a la preocupación de todo el personal por la enfermedad de su director Maximino Fernández que finalmente

⁶⁸⁸ *Café con gotas*, 9 de enero de 1887.

⁶⁸⁹ *Gaceta de Galicia*, 4 de enero de 1887.

⁶⁹⁰ *Gaceta de Galicia*, 6 de enero de 1887.

⁶⁹¹ Vicente Bueso (Valencia, 1861 - Madrid, 21 de julio de 1901). Bajo. Se formó en Valencia con Pedro Varvaró haciendo su debut en el Teatro Principal de Alicante a los 19 años con la zarzuela *Los diamantes de la corona* de Barbieri. Actuó en Sevilla, Cádiz y Barcelona, pasando a la Zarzuela de Madrid en 1886. Durante aquellos años estrenó *El ángel guardián* de Nieto y Brull, Zarzuela, 1893; *El duque de Gandía* de Chapí, Zarzuela, 1894; *España en Cuba* de Peydró, Teatro Principal de A Coruña, 1896; *Curro Vargas* de Chapí, Teatro Circo de Parish, 1898; *El clavel rojo de Bretón*, Circo Parish, 1899. En 1889 contrajo matrimonio con la tiple con quien solía actuar, Enriqueta Naya (Casares Rodicio, 2006a).

⁶⁹² *Café con gotas*, 9 de enero de 1887.

⁶⁹³ *Café con gotas*, 9 de enero de 1887.

moriría⁶⁹⁴. Tras este suceso abrieron un segundo abono para dar a conocer las nuevas zarzuelas que hasta aquella fecha les había sido imposible estrenar en el coliseo compostelano⁶⁹⁵. La función anunciada para el día 12 enero de 1887, en la cual se iba a representar *Jugar con fuego*, tuvo que ser suspendida por la enfermedad de Maximino Fernández. Ya venía arrastrando problemas de salud desde algún tiempo atrás y ya había quedado recogida en la prensa en algún comentario acerca de su interpretación: “el Sr. D. Maximino Fernández a pesar de la enfermedad que le aqueja, nos dio a conocer sus intachables cualidades como actor y como músico. No ha sido aplaudido como merecía”⁶⁹⁶. Esto desencadenó en su fallecimiento el día 13 de enero⁶⁹⁷. La última zarzuela que cantó fue *La Tempestad*, representada en el Teatro Principal el día 21 de diciembre, aunque días después tomaba parte en *Los sobrinos del capitán Grant* el 6 de enero. Le dedicaron estas emotivas palabras:

Hombre de iniciativa, de claro talento, y de amor al arte, baja al sepulcro después de una vida consagrada constantemente al trabajo con el cual alcanzó, sino una desahogada, una honrada posición llevando el consuelo de haber contribuido al bienestar de muchos de sus compañeros de profesión que le lloran, uniendo su sentimiento con el de sus numerosos amigos, al de su atribulada familia, a la que deseamos la resignación necesaria para sobrellevar tan terrible desgracia. Descanse en paz el amigo y paisano.⁶⁹⁸

Continuaron las funciones el domingo 16 de enero con *El barberillo de Lavapiés* a las 15.30h y a las 19.30h *Jugar con fuego* en las que portaron todos los artistas un lazo de gasa negra en señal de luto por la defunción de su director⁶⁹⁹. En los posteriores días subieron a escena *El salto del Pasiego* (18 enero), *El dominó azul* (19 enero)⁷⁰⁰, el 20 de enero se había anunciado *Los Madgyares* pero finalmente se interpretó *El molinero de Subiza* dejando la primera obra para el día siguiente, el día 22⁷⁰¹ se repitieron *Jugar con fuego* y *Salón Eslava*⁷⁰² y el día 23 se repitieron dos obras: a las 15h *Los Madgyares* y por la noche *El reloj de Lucerna*.

El día 24 se dio una función en memoria de Maximino Fernández quien había fallecido el día 13 de este mismo mes, “poniéndose en escena una preciosa zarzuela en la que tantos triunfos ha alcanzado el citado señor, titulada *En la playa*. Se leerán poesías de autores gallegos, ventajosamente conocidos ya del público santiagués. Además de la citada zarzuela - con letra de José Millán Astray y música Enrique Lens”⁷⁰³- se leyeron poesías de Alfredo Brañas leyó unas poesías -tanto de su autoría como de otro autor anónimo- en memoria de Maximino Fernández. Las cordiales relaciones que durante la larga temporada teatral se mantuvieron entre el público y la compañía de zarzuela, se rompieron en esta última función,

⁶⁹⁴ *Café con gotas*, 16 de enero de 1887.

⁶⁹⁵ *Gaceta de Galicia*, 11 de enero de 1887.

⁶⁹⁶ *Gaceta de Galicia*, 22 de diciembre de 1886.

⁶⁹⁷ Padecía una lesión de corazón durante sus últimos cuatro años de vida pero sin dejar de cumplir sus obligaciones laborales. Un catarro agravó esta enfermedad (*Gaceta de Galicia*, 15 de enero de 1887).

⁶⁹⁸ *Gaceta de Galicia*, 14 de enero de 1887.

⁶⁹⁹ *Gaceta de Galicia*, 17 de enero de 1887.

⁷⁰⁰ Función a beneficio del primer tenor Juan M. Delgado.

⁷⁰¹ Función a beneficio del primer bajo Daniel Méndez Brandón

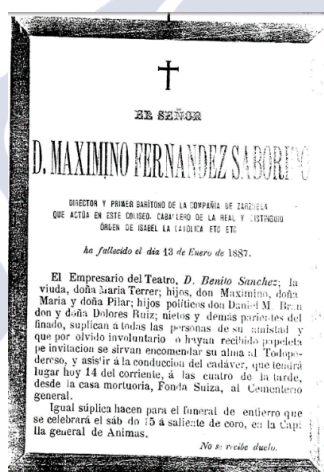
⁷⁰² Resaltó la *Gaceta de Galicia* del 21 de enero de 1887 la participación en esta obra del Orfeón Escolar dirigido por el joven estudiante D. Maximino Rodríguez Regalado.

⁷⁰³ *Gaceta de Galicia*, 22 de enero de 1887.

pagando los vidrios rotos José Millán Astray y Enrique Lens como autores de la zarzuela interpretada. El público exigió, que la tiple Sra. Valero cantase antes *Miserere del trovador* que se había anunciado en los programas y que fue sustituido, según indicaba un nuevo programa de mano, por una obra cantada por el Orfeón Valverde. Los asistentes insistieron en su petición armando tal griterío, acompañado de silbidos, que algunas personas se vieron obligadas a abandonar el local ante el temor de que la actitud de ciertos artistas provocase un conflicto⁷⁰⁴.

El 25 de enero partió para Pontevedra la compañía para actuar en el Teatro del Liceo donde debutaron el día 26 (Barros Presas, 2015: 94) y posteriormente se dirigieron hacia Vigo.

Maximino Fernández tuvo una gran importancia en la escena gallega de la segunda parte del s. XIX y en especial en Compostela. Además de las numerosas veces que pasó por Santiago con su compañía para representar obras escénicas, también dio conciertos como lo fue el que tuvo lugar en octubre de 1879 en el que participaron él y algunos miembros de su compañía para recaudar fondos a beneficio de los afectados por la riada de Murcia, Alicante, Orihuela, Almería y Cartagena.



Esquela de Maximino Fernández publicada el 14 de enero de 1887 en *Gaceta de Galicia*.

El Sr. Fernández fue un barítono, empresario, articulista y poeta nacido en Ourense en 1837 y falleció durante su estancia en Santiago de Compostela el 13 de enero de 1887⁷⁰⁵. Recorrió como barítono, director y empresario los principales teatros de España, América y Portugal. Fue niño de coro en la Catedral de Ourense donde se formó con el organista José Pulido para después ingresar como músico del Regimiento de Borbón, puesto que dejaría para incorporarse como barítono en la compañía de zarzuela de José Valero. Como otros muchos cantantes del s. XIX, también ejerció como empresario y en 1862 ya era director de la compañía que actuaba en Valladolid y en 1863-1864 en Burgos⁷⁰⁶. Las crónicas señalan que tenía una extensa voz.

⁷⁰⁴ *Gaceta de Galicia*, 25 de enero de 1887.

⁷⁰⁵ Dato que no constaba en el *Diccionario de zarzuela* (Casares Rodicio, 2006e).

⁷⁰⁶ Aparece contratado en el Teatro Circo donde estrenó *Ardides de amor* de Miguel Carreras en 1865; allí estrenó en ese mismo año *De Salamanca a Madrid* de Taboada y *La político-manía* de Sunyer en 1867. Ese año fue contratado por el teatro

Debido al cariño del pueblo compostelano hacia el recién fallecido, la *Gaceta de Galicia*⁷⁰⁷ le dedicó una amplia reseña en la que encontramos datos salientables de su biografía como que, siendo aún adolescente, tuvo que abandonar la casa paterna huyendo de las instancias de sus padres para que siguiese la carrera eclesiástica que era la única que podían darle debido a los escasos recursos de que disponían. Este regimiento estuvo acuartelado en Zaragoza con motivo de los sucesos revolucionarios y supo organizar una función teatral dentro del mismo cuartel a la que asistieron las familias de la oficialidad y algunos artistas de la compañía que, por entonces, funcionaba en el teatro principal de dicha ciudad bajo la dirección del insigne José Valero⁷⁰⁸.

Fue enterrado en el cementerio de Santiago de Compostela siendo su cadáver acompañado por la orquesta del teatro y por los artistas de su compañía interpretando el *Miserere* del maestro Tafall. El 24 de enero tuvo lugar una misa de réquiem en la Iglesia de San Agustín.



Anuncio de la misa por la defunción de Maximino Fernández Saborido publicada el 22 de enero de 1887 en *Gaceta de Galicia*.

de la Zarzuela de Madrid y realizó giras por toda España; en julio de 1869 estuvo contratado como primer barítono en la compañía de zarzuela como primer barítono en la compañía de zarzuela que actuaba en San Sebastián; en 1875 en el teatro de la Zarzuela donde estrenó *Entre el alcalde y el rey*, de Emilio Arrieta, *¡El demonio de los bufos!* De Oudrid, y también *El testamento azul* de Barbieri en los Jardines del Buen Retiro; en 1876 se encontraba en Barcelona en la compañía del teatro Español que actuó posteriormente en el Liceo. Desde 1880 fue empresario del teatro Calderón en Valladolid donde estuvo hasta 1885. Formó luego compañía para actuar en el teatro Albu, sede de la zarzuela española en La Habana, y permaneció en Cuba hasta después de 1890, año del estreno de la revista *San Isidro*, con libreto de Fernández Saborido y música de José Mauri. De regreso a España con su compañía se estableció en Galicia. En su repertorio destacaron *Marina*, *Las hijas de Eva*, *El tributo de las cien doncellas*, *La Marsellesa*, *Guzmán el Bueno* o *La tempestad* (Casares Rodicio, 2006e).

⁷⁰⁷ *Gaceta de Galicia*, 15 de enero de 1887.

⁷⁰⁸ José Valero “apreció desde luego las relevantes cualidades de Maximino para la escena y le indujo a abandonar la milicia, cosa que hizo nuestro biografiado no sin que antes le sorprendiera la sublevación del 54 en la que tomó parte activa, siendo herido y recibiendo en premio de su arrojo una cruz pensionada. Una vez en el teatro hizo dos temporadas con su protector D. José Valero, cuya escena estudió con tanto entusiasmo como aprovechamiento. Rápidamente ascendió a la categoría de primer barítono teniendo la suerte de ser escuchado por el maestro Gaztambide. Maximino cantaba el Pietto, esa creación de aquel que tantos lauros le ha conquistado; el público escuchaba con religioso silencio, la voz del artista, que ora enérgica, ora quejumbrosa, traducía fielmente los sentimientos de que el personaje se halla poseído. De pronto se escucha un bravo en la sala, los espectadores se vuelven irritados contra el impaciente que los interrumpe: era Gaztambide que con lágrimas en los ojos decía ese es mi polo. La ovación que el público tributó al artista y al autor es indescriptible. De paso para Cádiz fue invitado por Don Francisco Salas a cantar el Pleito en el teatro de la zarzuela. La empresa era atrevida. Salas era el artista predilecto del público madrileño y reemplazarlo en su obra favorita era exponerse a un desengaño evidente. Maximino no vaciló sin embargo consiguiendo aquella noche uno de los mayores triunfos de su gloriosa carrera artística” (*Gaceta de Galicia*, 15 de enero de 1887).

5.5.2.15. Compañía de zarzuela de Misael Romero (1887)

En el mes de julio de 1887 encontramos el anuncio de la visita de una compañía de zarzuela al Teatro Principal. Se trataba de la compañía dirigida artísticamente por Misael Romero que venía de actuar en Vigo. La lista de artistas fue: José Navarrete (director de escena), Cosme Bauzá (maestro concertador y director), Dolores Cortés⁷⁰⁹ (primera tiple absoluta), María Quintana y Cándida Folgado (otras primeras tiples), Enriqueta Romero (segunda tiple), Julia Amorós (tiple característica), Rafael Pastor Soler⁷¹⁰ (primer tenor), José Navarrete (primer barítono), Miguel Romero (primer tenor cómico), Pedro Navarro (otro primer barítono), José Gamero (segundo tenor cómico), Eliseo Martínez (segundo bajo), Teresa López, Aguilarejo Folgado y Sabina García (partiquinas), Francisco Giner, José Bombati y Gabriel Polo (partiquinos), veinte coristas de ambos sexos, Luis Zabala (apuntador de verso y música), Federico Navarro (segundo apuntador), Ángel Povedano (archivero), Leopoldo Santo y hermana (sastrería) y Serafín Sánchez del Pino (representante de la empresa)⁷¹¹.



Dolores Cortés Antón vestida del personaje de Ángela en el acto segundo en *La tempestad* (Casares Rodicio, 2000: 87)

⁷⁰⁹ Dolores Cortés Antón (Madrid, 10 de noviembre de 1847- Madrid, 1912). Contralto. Se matriculó en el conservatorio en 1866 y en 1870 obtuvo el primer premio como alumna de M. Martín Salazar. Se presentó en el Teatro de la Zarzuela con *Don Pacífico o el dómene irresoluto* de Barbieri en 1871. Por un tiempo intentó dedicarse a la ópera aunque pronto se decantó por la zarzuela; su voz se adaptaba mejor a los papeles de tiple grave del género zarzuelístico. Actuó en toda España y participó en el estreno de numerosas zarzuelas como *La Tempestad* de Chapí o *San Franco de Sena* de Arrieta. En 1883 es designada profesora honoraria de canto del Conservatorio y desde septiembre de 1892 asumen papeles más de actriz que de cantante. En los últimos años de su carrera la encontramos como característica en *Moros y Cristianos* de Serrano (1905) y en los teatros de Sevilla y Valencia. (Casares Rodicio, 2000: 86).

⁷¹⁰ Rafael Pastor Soler (Alicante, ca. 1860 - Madrid, 11 de marzo de 1931). Tenor. Inició su carrera artística formando parte de compañías de aficionados; en 1882 se presentó en el Teatro Circo de Alicante con *Los diamantes de la corona*. Al año siguiente lo hizo en Madrid en el Teatro Apolo interpretando *El anillo de hierro*. Después de estar vinculado a este teatro más de un año se fue a Argentina y durante varias temporadas cantó en este país y posteriormente en Cuba y México, dedicándose preferentemente al repertorio de la zarzuela grande española. Tenía una voz de gran extensión. Su hija Asunción Pastor fue también una importante tiple de zarzuela grande. (Casares Rodicio, 2000: 224).

⁷¹¹ *Gaceta de Galicia*, 11 de julio de 1887.



Rafael Pastor Soler
(Casares Rodicio, 2000: 224)

El 19 de julio iniciaron en Santiago su trabajo poniendo en escena *La tempestad*⁷¹². No acudió mucho público a este debut de la compañía de Misael Romero aunque recibieron los artistas buenas críticas por la actuación. Vale la pena reproducir el texto que dedicó algún colaborador de la *Gaceta de Galicia*, no demasiado amante del arte lírico, acerca de la visita de esta compañía al coliseo de la Rúa Nova:

Después que se marche la compañía, ganaremos la palma del martirio los aficionados a la música, en todas sus manifestaciones más o menos desafinadas.

El *Anillo de Hierro*, se oirá en todas las barberías y alguna costurera impresionable se dedicará a inflamar los oídos de sus vecinos cantando con voz de toro constipado el... ven Rodolfo ven por Dios... etc., lo cual será causa de que su novio que por raro capricho del padrino se llame Aniceto o cosa parecida le demuestre sus celos violetos por el tal Rodolfo con un puñetazo de doble respunte que haga resentir en su base la colosal nariz, glorioso y artístico patrimonio de la diva costurera. La Tempestad se cantará, con desencanto de los oyentes, en todos los establecimientos de ultramarinos. Las horteras con su viveza prodigiosa y sus manos cubiertas de pimienta entonarán poniendo los ojos en blanco *aquello* del tercer acto...

Morir puedo ya
mi adiós postrimer
etc, etc.

con grande complacencia de los parroquianos que celebrarán su muerte y le excusarán galantes de la molestia que debe causarle una despedida por música.

Y por fin La gran vía ya se canta en todas las cinco partes del mundo y la oyen hasta los sordos de nacimiento.⁷¹³

Pusieron en escena las siguientes obras: *La tempestad* (19 julio, 1ª función), *El Diablo en el poder* (20 de julio, 2ª función), *El estudiantillo* de A. Llanos/A. López Ayllón⁷¹⁴ (21 julio, 3ª función), *Marina*⁷¹⁵ y *La Gran Vía*⁷¹⁶ (22 de julio, 4ª función), *El fisgón de las desdichas*

⁷¹² Inicialmente habían anunciado el inicio del abono para el día 18 pero debieron suspender esta función debido al retraso en la recepción de los equipajes de la compañía.

⁷¹³ *Gaceta de Galicia*, 19 de julio de 1887.

⁷¹⁴ Era la primera vez que se interpretaba en el Teatro Principal *El estudiantillo*, una opereta cómica de tres actos y cuatro cuadros arreglada del alemán por Antonio López Ayllón y con música del maestro Melocher (*Gaceta de Galicia*, 21 de julio de 1887). El crítico "Moraina" dijo, en la *Gaceta de Galicia* del 22 de julio de 1887, que "la música de la obra es aunque ligera, muy agradable, El Estudiantillo, está plagado de vals y polkas y tiene números encantadores, el vals del primer acto sobre todo" y que "el argumento no gustó mucho al público" además de que la orquesta había demostrado no haber tenido suficientes ensayos "dando muy tardías entradas a los artistas".

⁷¹⁵ En la primera obra el crítico SNEL resaltó el solo de trompa interpretado por el Sr. Mejuto en la *Gaceta de Galicia* del 23 de julio de 1887 y, en general, alababa la interpretación de los cantantes.

de R. Chapí/A. Llanos, *Toros de puntas* de I. Hernández/E. Jackson Cortés y J. Jackson Veyán⁷¹⁷ y de nuevo *La Gran Vía*⁷¹⁸ (23 julio, 5ª función)⁷¹⁹, última representación en este abono de *El estudiantillo* (25 de julio, 6ª función), *Boccaccio*⁷²⁰ (26 julio, 7ª función), *Las dos princesas*⁷²¹ (27 julio, 8ª función), *La guerra santa* (28 julio, 9ª función), *El anillo de hierro* (29 julio, 10ª función), *El reloj de Lucerna* (31 julio, función despedida de la compañía). Valga este párrafo, dedicado en la prensa por el crítico SNEL, como resumen final del trabajo llevado a cabo por esta compañía en el Teatro Principal:

Gratos recuerdos deja en Santiago la notable compañía que dirige, con tanto acierto, el señor Romero; así lo demostró el público ayer, aplaudiendo sin cesar y llamando a los artistas al palco escénico al final de todos los actos. Deseamos a todos los artistas gran cosecha de aplausos, a los que son acreedores por su talento y su mérito.⁷²²

Tras dejar Compostela se dirigieron a Pontevedra donde comenzaron su abono el 8 de agosto con la zarzuela *La tempestad*⁷²³ al igual que habían hecho en Santiago de Compostela. Esta información debería contrastarse dado que Ruibal Outes (1997: 322) mantiene que su debut tuvo lugar el 15 de julio con *El reloj de Lucerna*.

Se desplazó Benito Sánchez -empresario del coliseo compostelano- a mediados de diciembre hasta A Coruña para negociar la contratación de la compañía de zarzuela dirigida por el Sr. Subirá que actuaba por aquellas fechas en el Teatro de San Jorge para el teatro compostelano⁷²⁴. Después de actuar en A Coruña se dirigieron a Ferrol para comenzar su abono en aquella ciudad a principios de 1888⁷²⁵ donde, finalmente, dieron dos abonos poniendo en duda su paso por Santiago de Compostela⁷²⁶ y que finalmente no llegó⁷²⁷.

Siguió Benito Sánchez con gestiones en Vigo, ciudad donde estaba dando funciones la compañía de ópera que quería contratar para venir a Santiago. Esta compañía había llegado al teatro Tamberlick de Vigo desde Oporto donde había actuado en el teatro Real de *São João*⁷²⁸. Finalmente no vino a Santiago debido a “dificultades insuperables”⁷²⁹. A finales del mes de noviembre se hallaba Arturo Baratta Valdivia -compositor- junto con Juan Caamaño -director de escena del Real Teatro de *São João* de Oporto- de camino hacia Málaga donde estaban contratados para formar parte de la compañía de ópera que trabajaba en el Teatro

⁷¹⁶ Se interpretó la versión reformada de *Marina* pero no tenemos más referencias en la crítica de SNEL, en la *Gaceta de Galicia* del 23 de julio de 1887, acerca de qué reforma o revisión de *La Gran Vía* fue puesta en escena en Compostela, dado que las 2 reformas son anteriores a la representación en este teatro, no podemos descartar ninguna de las opciones. Para ver las distintas reformas que sufrió esta zarzuela consúltese la voz correspondiente en el *Diccionario de la zarzuela* (vol 1, pp. 918-924).

⁷¹⁷ Estreno; alcaldada cómico-lírica en un acto.

⁷¹⁸ Anunciada como revista popular.

⁷¹⁹ Sainete lírico en un acto.

⁷²⁰ Opereta en 3 actos de Suppé arreglada a la escena española por los Sres. Nieto y Larra.

⁷²¹ En esta función además de los coros y orquesta habituales, se incluyó la participación de la Banda de Reus (*Gaceta de Galicia*, 29 de julio de 1887).

⁷²² *Gaceta de Galicia*, 1 de agosto de 1887.

⁷²³ *Gaceta de Galicia*, 3 de agosto de 1887.

⁷²⁴ *Gaceta de Galicia*, 15 de diciembre de 1887.

⁷²⁵ *Gaceta de Galicia*, 23 de diciembre de 1887.

⁷²⁶ *Gaceta de Galicia*, 13 de diciembre de 1887.

⁷²⁷ *Gaceta de Galicia*, 10 y 23 de enero de 1888.

⁷²⁸ *Gaceta de Galicia*, 31 de octubre de 1887.

⁷²⁹ *Gaceta de Galicia*, 2 de noviembre de 1887.

Cervantes de aquella ciudad; se sugiere desde la prensa compostelana que sería bien acogida la visita de esa compañía a Compostela aprovechando la existencia aquí de una buena orquesta y así conocer alguna de las obras de Baratta⁷³⁰. El 11 de diciembre se anuncia un concierto en el teatro en el que Baratta dirigiría la orquesta que por aquellas fechas se encontraba en Santiago reforzada por músicos de la banda de Beneficencia; se planeaba que participase el Orfeón Valverde como obsequio a Baratta⁷³¹, pero unos días antes se anunció que no pudo ser quedando así un concierto simplemente instrumental en el que se interpretarían obras del propio Baratta como la *Marcha solemne*, la *Marcha chinoise*, la *Serenata morisca* o la sinfonía descriptiva *Brisas del mar*⁷³². Este concierto finalmente se suspendió por falta de entradas vendidas; esto era un problema constante en la vida del Teatro Principal de Santiago, la falta de afluencia del público en ocasiones en las que se supone que debería haber correspondido acudiendo en masa por la novedad de las actividades o calidad de los artistas pero, como comentó la prensa local en este caso -y en otros muchos- “no hay quien entienda al público compostelano, cuando no hay oferta de ocio se queja pero cuando hay algún espectáculo no acuden”⁷³³.

5.5.2.16. Compañía de ópera de Modesto Subeyas (1888)

No cejó en su empeño Benito Sánchez y consiguió cerrar un trato con la compañía de ópera dirigida por el maestro Modesto Subeyas Bach⁷³⁴ que actuaba por aquel entonces en el Teatro São João de Oporto⁷³⁵, en cerrar tratos con compañías para que viniesen dar abonos a su coliseo y consiguió contratar a la compañía de ópera que actuaba por aquel entonces en el Teatro *São João* de Oporto⁷³⁶. Antes de llegar a Santiago pasaron por Vigo desde donde llegarían buenas críticas de su trabajo⁷³⁷. En contraposición encontramos unas palabras sobre esta compañía en *Café con gotas* que, con su habitual mordacidad, decía:

Dentro de algunos días comenzará sus representaciones en nuestro coliseo una compañía de ópera Italiana.

Como la música es un agente amoroso de primera fuerza, van a enamorarse a lo que yo presumo hasta los propios agentes de orden público.

Los amantes de los *alegres* y de los *ritardandos* pagarán religiosamente sus localidades u los músicos son medios de fortuna serán plazas montadas en os asientos de las galerías.

Los que tengan buena voz se arrancarán con un trocito del Mabec arrancándonos el alma a todos los vecinos.

Y los que padezcan de la laringe silbarán el *Trovatore* en italiano y en español.

Y, en una palabra, nos vamos a divertir muchísimo...⁷³⁸

El Sr. Subeyas era un director con una batuta sobria pero segura además de ser compositor y contrabajista. Nacido en Barcelona, empezó de muy niño a aprender la música

⁷³⁰ *Gaceta de Galicia*, 24 de noviembre de 1887.

⁷³¹ *Gaceta de Galicia*, 7 de diciembre de 1887.

⁷³² *Gaceta de Galicia*, 10 de diciembre de 1887.

⁷³³ *Gaceta de Galicia*, 12 de diciembre de 1887.

⁷³⁴ En el *Aragón artístico* del 30 de octubre de 1888 realizaron un pequeño apunte sobre la trayectoria de Modesto Subeyas Bach y sus inicios en el arte de la dirección orquestal.

⁷³⁵ *Gaceta de Galicia*, 18 de febrero de 1888.

⁷³⁶ *Gaceta de Galicia*, 18 de febrero de 1888.

⁷³⁷ *Gaceta de Galicia*, 28 de febrero de 1888.

⁷³⁸ *Café con gotas*, 26 de febrero de 1888.

bajo la dirección de Nicolás Manent que era maestro de capilla de la Trinidad. Entró de infante en aquella Iglesia, donde continuó hasta que el cambio de voz no le permitió continuar siendo parte de tiple aunque siguió por algún tiempo en la capilla como auxiliar del maestro y estudiando piano y composición. Sus intereses se dirigieron hacia el Teatro Liceo de Barcelona y, para conseguir su objetivo, se dedicó al estudio del contrabajo que era el instrumento que le ofrecía más probabilidades de conseguir cuanto antes una plaza en la orquesta del teatro como finalmente sucedió y que desempeñó durante algunas temporadas. Apenas Subeyas había dirigido algunas orquestas pequeñas, un día el maestro director del Liceo se sintió indispuerto y le propusieron al joven contrabajista dirigir la ópera para aquel día; al año siguiente fue nombrado segundo maestro en el mismo Liceo y durante algunas temporadas alternó con los maestros Faccio, Bottesini y Dalmau⁷³⁹ en el trabajo de dirección de este teatro. En 1881 fue nombrado maestro honorario de la sociedad de conciertos de Barcelona.

Esta empresa dirigida por Subeyas, vino en marzo con la siguiente lista de componentes: Modesto Subeyas Bach (maestro director y concertador), Rosa Calygarla Marty⁷⁴⁰ (prima donna dramática absoluta), Luisa Fons (prima donna ligera), Magdalena Fábregas (contralto), Rita Riquero y doña Agustina Marco (comprimarias), Giuseppe Provacci (primer tenor dramático absoluto), Albino Verдини y Giuseppe Bugatto (primeros barítono), Giuseppe Salvetti Marty y Salvador Ricos (primeros bajos), Juan Lagar (segundo bajo), Juan Benzi (tenor comprimario), Sres. Carreri, Albirch y Rutti (comprimarios), Manuel Benítez (maestro de coros), Andrés Porcell (apuntador), Pablo Lorenzana (director de escena), Antonio Aguilar (sastrería) y Juan Parodi (archivo)⁷⁴¹. Se anunció que darían ocho únicas funciones⁷⁴² aunque en la presente investigación sólo encontramos registro de siete.



Ilustración de *Café con gotas* n° 17 del 18 de marzo de 1888 pp. 228-229 en la que se retrata a la compañía de ópera que actuaba en el Teatro Principal con Luisa Fons, Giuseppe Bugatto y Albino Verдини.

⁷³⁹ En la temporada de 1885-1886, fue a sustituir al maestro Dalmau en el Real Teatro de San Carlos de Lisboa, donde actuó una compañía de notabilidades.

⁷⁴⁰ Encontramos para esta artista distintas denominaciones de su primer apellido: Calygarla, Caligaris, Calygaris o Clygaris.

⁷⁴¹ *Gaceta de Galicia*, 22 de febrero de 1888.

⁷⁴² *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1888.

Se aplazó su debut unos días debido al retraso en la llegada de los equipajes de la compañía⁷⁴³ comenzando sus tareas el 8 de marzo con *Macbeth* de G. Verdi/F. M. Piave y A. Maffei. En esta representación la prima donna en el papel de Lady Macbeth “canta muy afinado pero encontramos su voz muy dificultosa al bajar las notas, sucediéndole lo contrario en las agudas en que se posee de ella y hace salir de su garganta una voz fuerte y fina”⁷⁴⁴, el barítono Verdini entusiasmó al público con su simpática voz junto con su distinguida figura, y también realizaron una gran labor el Sr. Bugatto, los coros y la orquesta aunque el Sr. Venci no agradó por su voz regular a lo que se sumaba el miedo con el que cantaba.

Fausto (10 marzo, 2ª función) “fue muy regularmente interpretada por todos los artistas”⁷⁴⁵, en ella se presentó al público Luisa Fons con el papel de Margarita que cantó con un gusto delicadísimo con una voz agradable y simpática, Magdalena Fábregas interpretó con mucha expresión el número *parlate d'amor*⁷⁴⁶, Giovanni Procacci⁷⁴⁷ poseía una voz extensa pero ese día la tenía velada debido a un constipado por lo que “desafina mucho en los puntos bajos”⁷⁴⁸ a pesar de lo que pudo dar un si bemol y un do de pecho sostenido largo tiempo⁷⁴⁹ y Albino Verdini encontró muchos inconvenientes en el papel de Mefistófeles ya que él era barítono y este papel no corresponde con esa tesitura pero lo salvó con su gran presencia escénica y talento artístico; *Café con gotas* a raíz de esta actuación comentó en un texto, en el que también reflejó la situación que se daba en las funciones con los programas de mano⁷⁵⁰, la calidad de la compañía y la conveniencia de realizar una manifestación en honor a Verdini quien tenía una “voz poderosa y dulce y sabe cantar como un jilguero”⁷⁵¹.

Ermani (11 marzo, 3ª función) triunfó gracias a Verdini y Bugatto; la crítica veía en Verdini un “actor consumado, un músico inteligente y un cantante *de primo cartell*” destacando su labor en el aria del tercer acto *Oh, de' verd'anni mie*⁷⁵².

En la ópera bufa *Crispino é la Comare* de L. y F. Ricci/F. M. Piave (12 marzo, 4ª función) Fons volvió a lucir su “clara, dulce y hermosa voz”⁷⁵³, Fábregas estuvo discreta en el papel de la Comare en el que su “hermoso y risueño rostro contrastaba con lo serio del traje que vestía”⁷⁵⁴, Bugatto y Salvetti cumplieron bastante bien a pesar de que el público no los aplaudió como merecían aunque el segundo de ellos era un gran cantante pero como artista no era “del todo malo”⁷⁵⁵.

El 13 de marzo estrenaron *La africana* de G. Meyerbeer/E. Scribe. La prensa comentó de la obra que la primera vez que se audicionaba “no gusta y deja algo que desear, pero si esta música se repite y el espectador [...] entonces se conmueve el ánimo y [...] es una obra

⁷⁴³ *Gaceta de Galicia*, 7 de marzo de 1888.

⁷⁴⁴ *Gaceta de Galicia*, 9 de marzo de 1888.

⁷⁴⁵ *Gaceta de Galicia*, 12 de marzo de 1888.

⁷⁴⁶ *Gaceta de Galicia*, 12 de marzo de 1888.

⁷⁴⁷ Encontramos tanto la denominación Procacci como Provacci.

⁷⁴⁸ *Gaceta de Galicia*, 12 de marzo de 1888.

⁷⁴⁹ *Gaceta de Galicia*, 12 de marzo de 1888.

⁷⁵⁰ La gente no quería pagarlos y se pasaba toda la representación importunando al vecino para saber lo que decía el texto que estaban cantando los artistas.

⁷⁵¹ *Café con gotas*, 10 de marzo de 1888.

⁷⁵² *Gaceta de Galicia*, 12 de marzo de 1888.

⁷⁵³ *Gaceta de Galicia*, 13 de marzo de 1888.

⁷⁵⁴ *Gaceta de Galicia*, 13 de marzo de 1888.

⁷⁵⁵ *Gaceta de Galicia*, 13 de marzo de 1888.

divina, abundante en ritmo y armonía”⁷⁵⁶. El conjunto de la obra salió regular salvo algún que otro número a excepción de la romanza del primer acto y el aria del sueño del segundo acto interpretadas por las Sras. Fons y Caligaris y la escena del buque de Verdini⁷⁵⁷. Debió recibir malas críticas en días anteriores el Sr. Procacci porque en la crítica de esta función, el redactor de la *Gaceta de Galicia*, aprovechó para explicarle que:

La prensa, jamás quiere mal a los artistas, al contrario cuando valen, los ensalza. Si a él le hemos criticado fue sencillamente porque no nos gustó, aunque la voz es extensa, bien timbrada y simpática.

El Sr. Procacci podría hacer mucho de ella si tuviese más escuela y afinara más. Es todo lo que podemos decir de él.⁷⁵⁸

Al día siguiente subieron a las tablas del Teatro Principal con *Lucia de Lammermoor* y el dúo de barítono y bajo de *I puritani*. En *Lucia* destacó la Srta. Fons en el aria de la locura -*Il dolce suono...Spargi d'amaro pianto* en el acto tercero- con sus “gorjeos, portamentos escalas y arpeggios” y fue la mejor obra que cantó Procacci; Bugatto y Verdini agradaron mucho al público, no así el resto de intérpretes como “el coro de cazadores bastante regular; el dúo de tiple y barítono en el segundo acto divinamente; el concertante dramático del contralto muy *chillón* por los cantantes”, “el aria de tenor del último acto regularcillo, y el coro de las tumbas un poco desafinado” e incluso el “flautista hizo lo que pudo”⁷⁵⁹.

La última función -que fue a beneficio de Verdini- tuvo lugar el 15 marzo y repitieron *Macbeth*. Sobre Bugatto y el beneficiario se dijo que estuvieron “inimitables en el dúo de Puritanos por lo que alcanzaron una gran ovación”⁷⁶⁰, Caligaris fue aplaudidísima y el público respondió muy bien ante los artistas. Esta agrupación levantó un revuelo entre los críticos musicales compostelanos quienes se pasaban el día discutiendo “si Verdini subía más que Bugatto o si la Fons bajaba menos que la Caligaris”⁷⁶¹. Dejaron la ciudad compostelana el 16 de marzo en dirección a Ferrol⁷⁶².

Murió en estas fechas Dolores Rodrigo, tía del empresario de la compañía de ópera que actuaba en el teatro; en su honor tuvo lugar una misa de réquiem en la iglesia de San Agustín el 14 de marzo en la que participó la compañía, el tenor Procacci cantó el *Ave María* de C. Gounod y el barítono Verdini interpretó la *Stradella* y el *Nazareno* del mismo autor⁷⁶³.

5.5.2.17. Compañía de zarzuela de Eduardo García Bergés (1888). El estreno de *La bruja*

Benito Sánchez consiguió traer a la compañía de declamación del Teatro Jovellanos de Madrid -representada por el Sr. Cepillo- al Teatro Principal de Santiago y también para visitar varias ciudades de Galicia por las fechas de las fiestas del Apóstol de ese año 1888⁷⁶⁴. La lista

⁷⁵⁶ *Gaceta de Galicia*, 14 de marzo de 1888.

⁷⁵⁷ *Gaceta de Galicia*, 14 de marzo de 1888.

⁷⁵⁸ *Gaceta de Galicia*, 14 de marzo de 1888.

⁷⁵⁹ *Gaceta de Galicia*, 15 de marzo de 1888.

⁷⁶⁰ *Gaceta de Galicia*, 16 de marzo de 1888.

⁷⁶¹ *Café con gotas*, 18 de marzo de 1888.

⁷⁶² *Gaceta de Galicia*, 16 de marzo de 1888.

⁷⁶³ *Gaceta de Galicia*, 13 de marzo de 1888.

⁷⁶⁴ *Gaceta de Galicia*, 26 de junio de 1888.

de esta compañía dirigida por Eduardo García Bergés⁷⁶⁵ fue la siguiente: Eduardo G. Bergés (director artístico y primer tenor), Vicente Peidro (maestro director y concertador), Francisco Villegas (director de escena), Almerinda Soler di Franco⁷⁶⁶, Encarnación Fabra y Enriqueta Naya (primeras tiples), Amalia Brieva (característica), Ramón de la Guerra (primer tenor cómico), Vicente Bueso (primer barítono), Julián Jimeno y Gabriel Riva (primeros bajos), Francisco Villegas (característico), Pilar Villegas, Elena Sierra y Matilde López (segundas tiples y partiquinas), Mariano Buet, Anselmo Rodríguez y Hermenegildo Gay (segundas partes), Enrique Marín (maestro de coros), Casimiro Buxó y Antonio Bueno (apuntadores) y veinticuatro coristas de ambos sexos⁷⁶⁷.



Eduardo Bergés
(Casares Rodicio, 2000: 79)

Se anunciaba que ofrecería un abono por 14 funciones. La prensa comentó lo ajustado de los precios de las entradas/abono aún a pesar de la importancia de la compañía que se decía era la primera de España⁷⁶⁸.

Comenzaron sus ensayos el 10 de julio y su debut tuvo lugar a los dos días, el día 12, con *La tempestad* recibiendo muy buena acogida, tanto por el acierto de la elección de la obra como por el interés generado por la presencia de la Srta. Soler di Franco y el Sr. Bergés;

⁷⁶⁵ Eduardo García Bergés (Zaragoza, 2 de septiembre de 1852 - 1852). Tenor. Comenzó los estudios de arquitectura en 1870 hasta que en 1874 decidió dedicarse a la música. En la temporada 1874-1875 formaba parte de la compañía lírica del Teatro Apolo. Desde que en 1887 había estrenado con enorme éxito *La Bruja de Chapí*, actuó como empresario y director de una compañía lírica con la que recorrió toda la geografía española, llegando al Teatro de la Zarzuela en noviembre de 1890 (Casares Rodicio, 2006f).

⁷⁶⁶ Almerinda Soler di Franco. Tiple. Fue sucesora de la saga de cantantes Di Franco e hija de Corina. Aparece contratada en 1874 en el Teatro Apolo y a partir de 1877 estrenó varias obras como *Las campanas de Carrión* de Planquette, *El salto del pasiego* de Fernández Caballero (1878) y *La guerra santa* de Arrieta (1879). También en 1877 estrenó en el Teatro Español de Barcelona *El sargento Federico*. Muy ligada a la figura de Chapí, fue contratada en 1880 por el Teatro Apolo que se dedicó a la zarzuela grande con voces destacadas como Bergés o Miguel Soler. De Chapí estrenó *El milagro de la Virgen* (1884) con grandes exigencias para su voz, *El guerrillero* (1884), *La bruja* (1887), *El rey que rabió* (1891). En la década de los ochenta y noventa fue desde luego una de las más destacadas voces de zarzuela. También estrenó en *San Franco de Sena* de Arrieta (1883) (Emilio Casares, 2000: 131).

⁷⁶⁷ *Gaceta de Galicia*, 6 de julio de 1888.

⁷⁶⁸ Los precios fueron: Palcos plateas y principales sin entrada, por abono 48 reales, a diario 70; butacas, sin entrada, por abono 8 reales, a diario 10; delantera de palco segundo sin entrada, por abono 4 reales, a diario 6; respaldo de palco segundo sin entrada, por abono 3 reales a diario, 5; entrada general, 4 reales. *Gaceta de Galicia*, 6 de julio de 1888.

también realizó muy buen trabajo la orquesta dirigida por el Sr. Peidro que en palabras del crítico A. Fernández T. ejecutó muy bien la sinfonía “en donde los músicos tienen que salvar aquel inconmensurable campo de fusas y semifusas que en conjunto tienen que ser fiel imitación de los elementos”⁷⁶⁹. El 13 de julio (2ª función) se presentó por primera vez ante el público compostelano *El dominó azul*, en el que la Srta. Enriqueta Naya hizo el papel de Leonor y volvió a ser muy elogiada Almerinda Soler por ser una “cantante *de primo castello* que trabaja con fe, y que posee un corazón de verdadera artista”⁷⁷⁰. En *La Marsellesa* (15 julio)⁷⁷¹, según palabras del crítico Moraina:

[...] el público salió complacidísimo. Hubo espectador que entusiasmado, oyendo cantar al Sr. Berges el himno La Marsellesa, se impacientaba y cantaba también en voz baja e imperceptible, pero que no dejó de oír el revistero. Otros hubo que al oír el discursillo del barón Dietrich censurando la tiranía y proclamando la libertad, aplaudió frenéticamente, como dando desahogo a las fatiguillas de que en aquel momento era presa su corazón. Un amigo que estaba a mi lado me dijo: ese aplauso huele a político [...] ⁷⁷²



Almerinda Soler di Franco
(Casares Rodicio, 2000: 131)

En la 5ª función de abono⁷⁷³, el 18 de julio, tuvo lugar el estreno compostelano de *La bruja* de R. Chapí/M. Ramos Carrión que obtuvo un lleno absoluto, numerosos aplausos en algunos números, especialmente en la jota del primer acto y el zortzico del segundo acto; “la orquesta cumplió muy bien. La partitura es difícil, con muchos cambios de tono a cada instante que eran magistralmente salvados por los profesores bajo la acreditada dirección del señor R. Peidro”⁷⁷⁴. Al día siguiente (19 de julio, 6ª función) se repitió la misma obra⁷⁷⁵ en la

⁷⁶⁹ *Gaceta de Galicia*, 13 de julio de 1888.

⁷⁷⁰ *Gaceta de Galicia*, 14 de julio de 1888.

⁷⁷¹ Hubo un pequeño incidente esa noche, comenzó a oler a chamusquina durante la representación debido a que un pañuelo cayó en una luz donde se quemó sin llegar a mayores pudiendo continuar la zarzuela tras un breve momento de alboroto y confusión (*Gaceta de Galicia*, 16 de julio de 1888).

⁷⁷² *Gaceta de Galicia*, 16 de julio de 1888.

⁷⁷³ Según la reconstrucción mediante la hemeroteca fue la quinta función del abono. La primera fue el día 12, la segunda el día 13, nos consta otra el día 15 que no sabemos si era la tercera o la cuarta y saltamos a la quinta del día 15 por lo que nos faltaría una intermedia de la que no hemos encontrado registro.

⁷⁷⁴ *Gaceta de Galicia*, 18 de julio de 1888.

⁷⁷⁵ En la prensa se dijo que *La Bruja* se repitió 3 veces en el Teatro Principal compostelano.

que el público “aplaudió toda la obra y pidió la repetición de algunos números de la partitura”⁷⁷⁶.

La Bruja había absorbido mucho tiempo a Chapí y toda la expectación que se había creado durante este tiempo de composición se vio reflejado en el lleno absoluto del madrileño Teatro de la Zarzuela en su estreno el 10 de diciembre de 1887. Las impresiones de esta primera interpretación fueron muy buenas, apenas se levantó el telón, empezaron los aplausos, hubo ovaciones al final del tercetino y del cuarteto y la jota del final del primer acto fue en gran triunfo (Ibèrni, 1995: 150). La prensa madrileña, unánimemente, dedicó extensos artículos al estreno, con múltiples elogios hacia la obra lo que también se evidenció en el público que, también en las siguientes noches, estuvo lleno e hizo repetir distintos números musicales y llamando a escena a los autores muchas veces⁷⁷⁷. Esta obra supuso un gran éxito para el compositor, tanto económico como artístico, y en poco tiempo su interpretación en todo el territorio español (Cádiz, Zaragoza o Barcelona) e incluso Lisboa.

Para el estreno mundial se contrataron a variados y poderosos elementos entre los que se encontraban algunos de los artistas españoles más reputados así como otros extranjeros: se trajo desde París a Gerónimo Giménez para dirigir la orquesta, como director de escena se eligió al prestigioso Miguel Soler y entre el reparto se encontraban Matilde Boy Gilbert, Almerinda Soler Di Franco, Encarnación Fabra, Eduardo Bergés, Gustavo Belza y Víctor Isotia, entre otros, las decoraciones corrieron a cargo de Busato, Bonardi, Amalio y Muriel y la orquesta se compuso con sesenta profesores y un coro en número similar al de intérpretes (Ibèrni, 1995: 149). De este elenco madrileño repitieron en Santiago Almerinda Soler y Eduardo Bergés que ya en Madrid había cantando su parte magistralmente y representando su papel “con grandísimo acierto”⁷⁷⁸.

La *Gaceta de Galicia* calificó esta obra como monumental y dio como referencia el dato de que se había puesto en escena en Madrid 157 veces hasta aquellas fechas, alcanzando siempre un ruidoso éxito. Seguramente el público acudió en buen número a esta representación por la fama de la que venía precedida esta obra, por el buen hacer que habían demostrado los artistas desde la apertura del abono además de que “el asunto es bonito, resulta entretenido y hace que el público se interese hasta el final”⁷⁷⁹. La crítica resumía su argumento como una escena de tiempo en la que mezclan las luchas políticas con la superstición y decía que el libreto estaba salpicado de “ingeniosos y punzantes chistes que aún cuando pican, están revestidos de la calmante tisana que instantáneamente son traídos a colación con una oportunidad felicísima”⁷⁸⁰. En contraposición a esta admiración de la *Gaceta de Galicia*, la revista satírica *Café con gotas* consideró esta obra inmoral en contraposición a la música interpretada en la Catedral. Lucas Ayarragaray firmaba un texto contra *La bruja*, obviamente en tono irónico tal como era habitual en la línea editorial del medio, en el que, entre otras lindezas, invoca a la Santa Inquisición y decía de su libretista que debía ser un aliado del Diablo:

⁷⁷⁶ *Gaceta de Galicia*, 20 de julio de 1888.

⁷⁷⁷ *La correspondencia de España*, 13 de diciembre de 1887.

⁷⁷⁸ *La correspondencia de España*, 11 de diciembre de 1887.

⁷⁷⁹ *Gaceta de Galicia*, 18 de julio de 1888.

⁷⁸⁰ *Gaceta de Galicia*, 18 de julio de 1888.

En nuestro Teatro, se dan representaciones de zarzuela; se hace música; se canta, pero lo que nadie sabe, lo que ignora todo el mundo, es que en esas mal llamadas diversiones, se oculta el veneno de las ideas modernas, del atletismo, en una palabra.

Sí; es horroroso lo que sucede y nosotros no lo comprendemos bien.

De una manera tonta y vana a veces; y otras a guisa de chistes, siempre de mala ley, se ofenden nuestros más caros sentimientos del alma: los de la religión. Se quiere ridiculizar la Iglesia y sus prácticas, y los blasfemos que no perdonan medio alguno, llevados por el espíritu del mal, vacían sus pecados horrendos en versos más o menos bien hechos pero que llevan consigo el veneno que más tarde nos mata el corazón.

¡Es horroroso! Aquí, en Santiago, la Jerusalén de Occidente, la segunda Roma, núcleo del catolicismo puro, foco de santidad y virtudes, manantial purísimo de felicidades, aquí, repito, en el otro hemisferio del cerebro de la Iglesia católica, se pretende sembrar la semilla de la impiedad, crimen el más horrendo.

¡Oh! Qué vergüenza! Qué baldón para nosotros si permaneciéramos en silencio un minuto más! [...] Y así; protestamos de la zarzuela *La Bruja*. La música es detestable, no se parece nada a la magnífica de nuestra catedral, en sus motetes y misas de réquiem. Su libreto es infernal y moldeado en la fábrica de Zola, no recuerda sino esas infamias de aquellos tiempos, que si fueron peores debidos a las santa Inquisición, que Dios traiga otra vez.

¿Libreto he dicho? Dije mal; es un libelo. Como todos, infame, y desvergonzado. Carrión debe ser un aliado del diablo. Que Dios los confunda. [...]

Cuanta infamia!... Cuanta inmoralidad!...

Cumplimos como buenos avisando al público del peligro que corre yendo al Teatro; no debe llevar a nadie sus hijas, ni sus esposas ni sus amigos, porque el fuego divino en santa indignación, puede hacerse sentir, reduciendo a cenizas, aquel foco de impiedad.

Es necesario que protestemos de una manera enérgica contra este acto vandálico, representado en las burlas de *La Bruja* hacia la inquisición; es necesario que de rodillas y besando el suelo, al grito de Rey, Dios y Patria imploremos al Supremo Hacedor confunda en la ira de sus rayos a los corruptores del siglo presente mal llamado del progreso, porque desde la supresión del Tribunal del Santo Oficio, el progreso es una mentira, y haga sentir en ellos su potente mano.

Nadie vaya al Teatro. Nadie absolutamente.

Lo prohibimos nosotros que somos católicos sinceros, carlistas de corazón, austeros moralistas.⁷⁸¹

En los siguientes días pasaron por el escenario compostelano *Las dos princesas* (20 julio) con menos concurrencia que las anteriores representaciones de *La bruja*⁷⁸², *Mantos y capas* de M. Fernández Caballero y M. Nieto/J. Santero (21 julio, 9ª función), *Los diamantes de la corona* que se representó a petición de varios abonados⁷⁸³ (22 julio, 10ª función), *El anillo de hierro* (23 julio), para la noche del 24 de julio se programó *La tempestad* en caso de que por causas climatológicas no pudiesen tener lugar los fuegos artificiales por las fiestas del Apóstol⁷⁸⁴, la cuarta interpretación de *La bruja* (24 julio), *El Diablo en el poder* (27 julio) y como colofón a este abono el 28 julio (14ª función) se interpretaron *Marina* y *Il feroci romani* M. Vázquez/F. Bardán (ópera burlesca en un acto). El 29 de julio partió la compañía para

⁷⁸¹ *Café con gotas*, 19 de julio de 1888.

⁷⁸² *Gaceta de Galicia*, 21 de julio de 1888.

⁷⁸³ *Gaceta de Galicia*, 21 de julio de 1888.

⁷⁸⁴ *Gaceta de Galicia*, 24 de julio de 1888.

Pontevedra⁷⁸⁵ y con ella parte de la orquesta de la Capilla⁷⁸⁶. Tras su paso por Pontevedra, donde terminaron sus labores el 10 de agosto (Barros Presas, 2015:99), se dirigieron a Vigo, Ourense y Salamanca; la orquesta volvió a Santiago tras el abono de Ourense. Se dijo de esta compañía de zarzuela que “fue la mejor de cuantas de su clase pisaron el escenario del coliseo de la Rúa Nueva”⁷⁸⁷ y “podemos decir que la compañía a que pertenecen, fue la mejor que actuó en nuestro teatro desde hace muchos años”⁷⁸⁸.

Recordemos que estas representaciones tuvieron lugar durante las fiestas del Apóstol. Esto siempre atraía mucho público al Teatro que presentaba las plateas y palcos llenos de lo mejor de la sociedad compostelana cuyas damas aprovechaban para lucir sus mejores galas. La *Gaceta de Galicia*, además de recoger este hecho, aprovechó para alabar la calidad de las producciones que se exhibían:

Entre las flores que tapizan hoy las localidades de nuestro coliseo y las aves que en el invierno anidan en las localidades altas, [...] y entre las compañías que otras veces figuraron en su escena y la que actualmente canta las mejores producciones lírico dramáticas españolas, sin titubear, decimos que es sin disputa la mejor de todas [...].⁷⁸⁹

5.5.2.18. Compañía de zarzuela de José Portes (1889). El estreno de *Cádiz*

La compañía que abrió el año 1889 fue la dirigida por José Portes. A mediados de enero el empresario del Teatro Principal mandó a un comisionado desde Valladolid a Madrid para “contratar una compañía de zarzuela española aprovechando el cierre de los teatros de la Zarzuela y Apolo”⁷⁹⁰. El 26 de enero debutaba en el coliseo compostelano de la Rúa Nova esta compañía cómica lírica con *Enseñar al que no sabe* (comedia en tres actos y en verso de Miguel Echegaray) y *Los baturros* de M. Nieto/E. Jackson Cortés y J. Jackson Veyán⁷⁹¹ (juguete cómico-lírico en un acto). El 27 de enero interpretaron *El padrón municipal* (juguete cómico en dos actos y en prosa de Vital Aza y Ramos Carrión) y *Niña pancha* de J. Romea/C. Gil (juguete cómico-lírico en un acto).

En estas primeras funciones se le reconoció al Sr. Portes el trabajo concienzudo en el estudio de los papeles interpretados aunque se le achacaba una cierta “afectación en sus maneras y exagerado en sus transportes”⁷⁹². El 28 de enero se estrenó *El señor gobernador* (comedia en dos actos y en prosa de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza) y *Música clásica* de R. Chapí/J. Estremera (zarzuela en un acto), el día 31⁷⁹³ se interpretaron *La ducha* (juguete cómico en tres actos de M. Pina Domínguez) y *Tío... yo no he sido* de Á. Rubio/F. Pérez (juguete cómico lírico en un acto). El 1 de febrero interpretaron *La ducha* (juguete cómico en

⁷⁸⁵ *Gaceta de Galicia*, 30 de julio de 1888.

⁷⁸⁶ *Gaceta de Galicia*, 31 de julio de 1888 y *El Anunciador*, 2 de julio de 1888.

⁷⁸⁷ *Gaceta de Galicia*, 24 de julio de 1888.

⁷⁸⁸ *Gaceta de Galicia*, 30 de julio de 1888.

⁷⁸⁹ *Gaceta de Galicia*, 24 de julio de 1888.

⁷⁹⁰ *Gaceta de Galicia*, 11 de enero de 1889.

⁷⁹¹ Aunque inicialmente se había anunciado *Chateau Margaux*.

⁷⁹² *Gaceta de Galicia*, 28 de enero de 1889.

⁷⁹³ Ese mismo día, y también en Santiago, se puso en el Teatro Circo las obras *Los valientes*, *El gorro frigio* y *¡Cómo está la sociedad!* (*Gaceta de Galicia*, 31 de enero de 1889).

3 actos de M. Pina Domínguez), el día 2 repitieron *El padrón municipal* y *Niña Pancha*⁷⁹⁴, el día 3 febrero *¡Lo que vale el talento!* (comedia en tres actos y en prosa de Francisco Pérez Echevarría) y de nuevo *Tío... yo no he sido*.

En los siguientes días siguieron intercalando obras declamadas puramente con las que contenían componente lírica, siguiendo las funciones el esquema que empezaba con una obra dramática y continuaba con una obra lírica; las obras líricas que interpretaron fueron: el 5 de febrero *¡¡Ya somos tres!!* de Á. Rubio/M. Pina (zarzuela en un acto)⁷⁹⁵, el día 8 *I comici tronati* de C. Mangiagalli/ L. Palomino y J. de la Cuesta (que ya había sido anunciada para días antes aunque no se había puesto en escena finalmente), el día 7 *Los carboneros* de F. A. Barbieri/M. Pina (zarzuela en un acto), el día 9 de nuevo *¡¡Ya somos tres!!*, el día 10 *Toros de puntas*⁷⁹⁶, el día 12 estrenaron *Los lobos marinos* de R. Chapí/M. Ramos Carrión y Vital Aza⁷⁹⁷ (zarzuela en dos actos), el día 13 febrero se estrenó *El alcalde interino* de A. Brull/R. Monasterio y M. Casaña (sainete lírico en un acto) y la segunda representación de *Los lobos marinos*, el día 16 se repitió *El alcalde interino*, el día 17 febrero de repitió de nuevo *Lobos marinos*, los días 19 y 21 se interpretó *Los domingueros* de J. Romea y J. Valverde/C. Gil (sainete lírico en un acto). El día 27 se estrenó *Los trasnochadores* de M. Nieto/F. Manzano (sainete lírico en un acto) y el día 28 se estrenó de *Chateau Margaux* de M. Fernández Caballero/J. Jackson Veyán (zarzuela en un acto).

La crítica resaltó del estreno compostelano de *Los domingueros* que “el aparato escénico es uno de los principales atractivos del teatro moderno. ¡Qué distancia! Antes las obras se representaban poco menos que al aire libre y hoy se apela a extraordinarios recursos de pintura y maquinaria”⁷⁹⁸ y el crítico Atina se permitió advertirle al director de la orquesta acerca de que “resulta de muy mal efecto en el pasa-calle aquel *ritardando* tan prolongado”⁷⁹⁹ además de decir que “la ejecución tan solo regular. Con menos elementos, el público de Santiago tuvo ocasión de ver más precisión y ajuste”⁸⁰⁰ aunque admitió que “la música de Romea es una colección de piezas de corte ligero, inspiradas todas en cantos populares, resultando unas composiciones preciosas y delicadas”⁸⁰¹.

Merece mayor detenimiento el estreno de *Cádiz* de F. Chueca y J. Valverde/J. de Burgos y sus posteriores interpretaciones. El día 18 habían empezado los ensayos de esta zarzuela y para la que se encargaron decorados a Madrid. Se estrenó el día 23 de febrero tras la interpretación del juguete *Mala sombra* -no nos constan sus autores- y se repitió los días 24 -

⁷⁹⁴ Aunque en su lugar se había anunciado *Y comici tronati* (fantochada cómica lírica macarrónica en 1 acto y 2 cuadros en prosa y verso original de Leopoldo Palomino de Guzmán y José de la Cuesta con música de Carlos Mangiagalli).

⁷⁹⁵ Ese día había llegado a Santiago el maestro director de la orquesta del Teatro principal que empezaría a dirigir en la función de esa misma noche y habían salido el día anterior de Madrid los coros, con el fin de estrenar a la mayor brevedad las zarzuelas *Cádiz*, *Lobos Marinos*, *Toros de puntas*, *Los Inútiles* y otras de gran espectáculo (*Gaceta de Galicia*, 5 de febrero de 1889).

⁷⁹⁶ Este día debutó el coro de señoras llegado desde Madrid y gustó mucho. Hubo numeroso público. La orquesta estuvo bien dirigida aunque abusando del metal (*Gaceta de Galicia*, 11 de febrero de 1889).

⁷⁹⁷ Los solistas recibieron buenas críticas como siempre, el coro de mujeres “muy discretas y graciosas” y “la orquesta, salvo pequeños lunares de dirección, dando gran colorido a todas las piezas, y bordando con gran finura murmullos, susurros y pizzicatos. Fue notabilísima la interpretación que dio al crescendo. El público numeroso y escogido salió satisfecho en extremo, de la función celebrada” (*Gaceta de Galicia*, 13 de febrero de 1889).

⁷⁹⁸ *Gaceta de Galicia*, 22 de febrero de 1889.

⁷⁹⁹ *Gaceta de Galicia*, 22 de febrero de 1889.

⁸⁰⁰ *Gaceta de Galicia*, 20 de febrero de 1889.

⁸⁰¹ *Gaceta de Galicia*, 20 de febrero de 1889.

junto con *Niña pancha*-, el 26 y el 29⁸⁰² -junto con el estreno del sainete *Pepa la frescachona o El colegial desenvuelto* de R. Chapí/R. de la Vega-. *Cádiz* tuvo una gran aceptación por parte del público compostelano:

En el elegante recinto reunióse en las noches del sábado y domingo la mejor sociedad compostelana, respondiendo al llamamiento de la empresa activa e incansable, que sin parar atención en sacrificios pecuniarios, ha querido dar a conocer la magnífica zarzuela de gran espectáculo *Cádiz*. El público de Santiago, que se *pirra* por las novedades, *sobrellenó* el coliseo, ávido de aplaudir la producción en que campea una música, fácil, delicada, propia de la gallardía de autores de tantos primores teatrales.⁸⁰³

Seguramente en la buena recepción de *Cádiz* en Santiago influyó, además del gusto del público compostelano por las novedades, el tipo de melodías que usaron sus autores que, en palabras de Emilio Casares (2006, vol. 1, p.339), son de “perfil popular, de cuño coplero, lejanos a los planteamientos melódicos de la ópera y por supuesto de la zarzuela grande inicial, donde el pueblo se sienta a sus anchas”. Casares también enlaza esta obra con otras en su misma línea como *La Gran Vía* que también se había recibido con éxito en Santiago en su estreno compostelano en diciembre de 1886 por la compañía de Maximino Fernández.

El crítico Atina escribió acerca de la tercera representación de esta obra que había tenido “un éxito quizá más lisonjero, que en las anteriores. Hubo más ajuste, precisión, y ciertos detalles resultaron realizadas”⁸⁰⁴ y en esta representación el Sr. Portes añadió unas coplas dedicadas a la ciudad de Santiago de Compostela:

En Santiago noté anomalías:
dicen “Fuente Seca”
donde no la hay...
dan por “Calle Nueva”
grupos de ruinas en un lodazal...
hay “Los Castaños” – sin castañar...
un “Castrón d’ouro” – de otro metal...
u hay un sitio llamado “Sal si puedes”
donde, en ocasiones... (Tapándose la nariz)
¡no se puede entrar!
Una huerta que por cien mil duros
a cierta provincia
van a regalar,
ya va siendo huerta
que da más historia que la universal;
dictamen viene, dictamen va,
informe aquí, protesta allí...
Los que tanto en la huerta se ocupan
esos... con efecto...
en la *huerta* están.⁸⁰⁵

⁸⁰² Para esta función se puso la entrada a 2 reales en lugar de a 4 reales como venía siendo en ese abono para celebrar la despedida de la compañía (*Gaceta de Galicia*, 28 de febrero de 1889).

⁸⁰³ *Gaceta de Galicia*, 25 de febrero de 1889.

⁸⁰⁴ *Gaceta de Galicia*, 27 de febrero de 1889.

⁸⁰⁵ *Gaceta de Galicia*, 27 de febrero de 1889.

La prensa destacó “el desempeño bueno, teniendo en cuenta que la compañía que actúa en el Principal es de declamación y no lírica. El público pidió la repetición de casi todas las piezas”⁸⁰⁶. Terminó así, en palabras del crítico Atina, “la temporada de invierno en el elegante coliseo de la Rúa Nueva. Hoy da comienzo la de carnaval, celebrándose un baile de máscaras; y yo me despido hasta la de cuaresma que promete ser buena, para empresa y actores que forman la compañía que dirige el Sr. Villalonga”⁸⁰⁷. Se anunció la visita de esta compañía de zarzuela a Betanzos para inaugurar el teatro de aquella villa tan pronto terminasen sus obras⁸⁰⁸, también una posible visita a Pontevedra⁸⁰⁹, pero finalmente parece ser que se dirigieron a Ourense⁸¹⁰. Se anunciaba para el 8 de marzo el debut en el Teatro Principal compostelano de la compañía de zarzuela del Sr. Villalonga en la cual participaba la tiple Sra. González⁸¹¹ pero no encontramos registros de tal visita.

5.5.2.19. La primera visita de la compañía de zarzuela de Eduardo Ortiz (1889)

Se anunció en diciembre de 1889 la contratación por parte de Benito Sánchez de una compañía de zarzuela⁸¹² que finalmente no vendría a Santiago hasta enero de 1890 debido a que tuvo que permanecer un tiempo más en A Coruña⁸¹³ para seguir con sus funciones que pasaron del Circo Coruñés⁸¹⁴ al Teatro de San Jorge⁸¹⁵. Esta compañía era la de Eduardo Ortiz y la lista de su personal era: D. Eduardo Ortiz (director artístico), Arturo Isaura Maestro (concertador y director de orquesta), Enriqueta Naya de Bueso y Josefa Soriano (primeras tiples), Carmen Pérez de Isaura (primera tiple cómica), Carmen Vargas (tiple característica), Antonia Segura y Aurora Durand (segundas tiples), Irene Rodríguez, Elena Sierra, Isabel Amorós y Carmen Morata (partiquinas), Juan Delgado (primer tenor), Pablo López (primer tenor cómico), Vicente Bayarrí (segundo barítono), Antonio López Ibáñez (otro barítono), Gustavo Belza (primer bajo), Antonio Segura (actor genérico), Mariano Bent, Manuel Canga, Manuel Valera, Ramón Meca, Juan Benavides y Juan Díaz (segundas partes), Ricardo Plá y Enrique Pérez (apuntadores), Peris Hermanos (propietario de la sastrería), Viuda de Inzuela (peluquería), Ricardo Pla (representante de la empresa), Eduardo del Río (propietario del archivo), Manuel Valera (pirotécnico), 26 coristas de ambos sexos y 27 profesores de orquesta⁸¹⁶. Se abrió en la contaduría del Teatro la venta de entradas para un abono de 20 funciones se anunció, a mitad de este abono, la apertura de un abono por 10 funciones más⁸¹⁷.

Analizando sus funciones vemos que tenían dos opciones: daban una función al día a las 20h de formato mayor o, cuando daban dos al día, solían ser una de tarde a las 15.30h con dos obras y otra a las 20.30h con una obra de mayor extensión. Esto también se reflejaba en los precios: la sesión de tarde costaba 3 reales mientras que la de la noche costaba 4 reales.

⁸⁰⁶ *Gaceta de Galicia*, 25 de febrero de 1889.

⁸⁰⁷ *Gaceta de Galicia*, 2 de marzo de 1889.

⁸⁰⁸ *Gaceta de Galicia*, 27 de febrero de 1889.

⁸⁰⁹ *Gaceta de Galicia*, 20 de febrero de 1889.

⁸¹⁰ *Gaceta de Galicia*, 7 de marzo de 1889.

⁸¹¹ *Gaceta de Galicia*, 20 de febrero de 1889.

⁸¹² *Gaceta de Galicia*, 5 de diciembre de 1889.

⁸¹³ *Gaceta de Galicia*, 10 de diciembre de 1889.

⁸¹⁴ *Gaceta de Galicia*, 7 de diciembre de 1889.

⁸¹⁵ *Gaceta de Galicia*, 13 de diciembre de 1889.

⁸¹⁶ *Gaceta de Galicia*, 30 de diciembre de 1889.

⁸¹⁷ *Gaceta de Galicia*, 24 de enero de 1890.

Comenzaron sus labores en el Teatro Principal el 4 de enero de 1890 con *Marina* y el día 5 dieron dos funciones:

15.30h: *Los lobos marinos* de R. Chapí/M. Carrión y V. Aza (zarzuela en dos actos) y *Plato del día* de M. Marqués/A. Ruesga/S.Lastra/E. Prieto (zarzuela en un acto y dos cuadros).

20.30h: *Los diamantes de la corona* (zarzuela en tres actos).

Se dijo en la prensa que, de las cuatro obras que pusieron en escena en los días 4, 5 y 6 de enero, dos de las obras eran “de las mejores de las obras líricas españolas, del repertorio antiguo, y otras dos del moderno”⁸¹⁸ y que de estas obras -*Marina*, *Los diamantes de la corona*, *La tempestad* y *Plato del día*- la última era nueva en el escenario del teatro principal compostelano. En cuanto al reparto de la compañía, la Sra. Pérez ya había estado en Santiago de Compostela hacía tres años y la Srta. Naya -esposa del Sr. Bueso- ya había venido también con la compañía de zarzuela en la que figuraba también la Srta. Soar; sin embargo, la Srta. Soriano se presentaba por primera vez en este teatro. En resumen, la compañía era muy buena y la prensa resaltó la calidad de los trajes que eran de primera diciendo que los usados en *Plato del día* eran mejores que los que se habían visto en Madrid⁸¹⁹. De la orquesta se comentó que se había visto reforzada con varios artistas de fuera de Santiago, por dificultades de organizar una completa con los valiosos elementos musicales que existían en la ciudad y se felicitaba por ello al maestro concertador y director de orquesta Arturo Isaura; mereció una mención especial el primer trompa Sr. Mejuto que ejecutó muy bien su solo de *Marina*⁸²⁰. También daban la enhorabuena los críticos por las decoraciones para *Plato del día* y *La tempestad* y a Benito Sánchez por sus trabajos para organizar tan buena compañía para los coliseos de Galicia a pesar de que el público no lo tuviese en cuenta a la hora de llenar el teatro aunque en las funciones posteriores al estreno fue aumentada la asistencia.

En los siguientes días pusieron en escena *El salto del pasiego* (8 enero, 5ª función), *Doña Juanita* (9 enero, 6ª función), *La bruja* (11 enero, 7ª abono), el 12 de enero tuvo lugar la 8ª función de abono en doble sesión con *Cádiz* y *Los baturros* a las 15.30h y *El anillo de hierro* a las 20.30h, *Dinorah*⁸²¹ (14 enero, 9ª abono), *El molinero de Subiza* (15 enero, 10ª abono), *Bocaccio* (16 enero, 11ª abono), *La campana milagrosa* de M. Marqués y G. Catalá /M. Zapata (17 enero, 12ª abono), *La bruja* (19 enero, 13ª abono), el día 21 (14ª abono) se estrenaron *Mam'zelle Nitouche* de P. Barbero/M. Pina (zarzuela cómica en dos actos y cuatro cuadros arreglada a la escena española⁸²²) y *A casarse tocan o La misa a grande orquesta* de R. Chapí/R. de la Vega (sainete cómico lírico en un acto), el día 22 (15ª abono) *La conquista de Madrid*, 23 enero (16ª abono) *Las dos princesas*, el día 25 (17ª abono) *Guerra santa*, el día 26 tuvo lugar la 18ª función de abono en doble sesión repitiendo dos obras ya puestas en escena en este abono como *La bruja* y *El molinero de Subiza*, el día 28 (19ª abono) *Llamada y tropa*⁸²³ (zarzuela en 2 actos con música de E. Arrieta y texto de A. García Gutiérrez) y *Los*

⁸¹⁸ *Gaceta de Galicia*, 7 de enero de 1890.

⁸¹⁹ *Gaceta de Galicia*, 7 de enero de 1890.

⁸²⁰ *Gaceta de Galicia*, 7 de enero de 1890.

⁸²¹ *Dinorah*, ópera de G. Meyerbeer, se anunció como estreno en Santiago de Compostela aunque según nuestros registros ya se había interpretado en marzo de 1882. En esta ocasión se interpretó traducida.

⁸²² El original era con libreto de Henri Meilhac y música de Florimond Hervé.

⁸²³ Desde la prensa se le sugirió a la compañía que pusiese en escena la zarzuela *El dominó azul* para el siguiente abono. *Gaceta de Galicia*, 28 de enero de 1890.

inútiles de M. Nieto/G. Perrín y M. Palacios (revista cómico lírica en un acto)⁸²⁴ y el 29 de enero se cerró el abono con *La Marsellesa*.

El segundo abono comenzó el día 30 de enero con *Zampa o La esposa de mármol*, el 1 de febrero (2ª función) *Los Madgyares*, el día 2 de febrero tuvo lugar la 3ª función del abono en doble sesión con *Llamada y tropa* y *La Gran Vía* por la tarde y *La guerra santa* por la noche, el 4 de febrero (4ª función) *El juramento*⁸²⁵, 5 febrero (5ª función) *Las hijas del Zebedeo* de R. Chapí/J. Estremera y *El gorro frigio* de M. Nieto/F. Limendoux y C. Lucio, 6 febrero (6ª función) *La tempestad*, el 8 febrero (7ª función) *Marina* y el estreno de *Certamen Nacional*⁸²⁶, el 9 febrero (8ª función) doble función en la que repitieron por la tarde *Las hijas del Zebedeo* y *Certamen Nacional* y por la noche *El anillo de hierro* y *Certamen Nacional*, el 11 de febrero (9ª función) se repitió *Zampa* y en la última función de este segundo abono el 12 de febrero interpretaron *El barberillo de Lavapiés*.

Se había rumoreado, a mitad del segundo abono, que la compañía del Sr. Ortiz abriría un tercer abono ya que no se iría a Pontevedra debido a ciertas dificultades ocasionadas por el alumbrado del teatro de aquella ciudad⁸²⁷. Pero de este abono también se dijo que no sería un abono al uso sino una serie de representaciones extraordinarias⁸²⁸ por 5 únicas funciones⁸²⁹ que finalmente fueron *Jugar con fuego* (13 febrero), *Las campanas de Carrión* (14 febrero), *Los comediantes de antaño* (20 febrero), *Los diamantes de la corona* y *En la playa* de R. Chapí/M. Ramos Carrión (21 febrero) y *Catalina* de J. Gaztambide/L. Olona (22 febrero).

Acerca de *Certamen Nacional* comentó un periodista que “a pesar de su aparato escénico, y de la indeterminada colección de tipos que desfilaban ante el espectador, puesto que salió muy satisfecho en general, dado que es una revista de sabor marcadamente local; y más agradó en Madrid que en Santiago, lo cual nada tiene de extraño”⁸³⁰ y que la Sra. Pérez cantó unos “couplets” que fueron muy celebrados por el tinte santiagués que denotaban⁸³¹. Mencionamos esto último por el siguiente texto que a continuación reproducimos en vista del comentario en la prensa sobre del carácter gallego de esta obra:

Creemos que cuando se pretende en un teatro de esta región, personificar a un gallego de la manera que se hace en “Certamen Nacional”, y algunas otras zarzuelitas, donde por más que buscamos no podemos hallar esa muiñeira, sino una mixtificación inexacta de ese precioso aire popular, debe silbarse, y silbarse mucho.

Aquí conocemos todos nuestros aires populares y da vergüenza que se muestre a nosotros mismos una pareja de gallegos, que ni en la pronunciación, canto, ni baile son lo que debieran ser. Los autores por lo regular están en un error grave.

⁸²⁴ Como era habitual en la época, la definición de las obras era bastante ambigua. *Los inútiles* fue presentada en la prensa compostelana como revista cómico-lírica (*Gaceta de Galicia*, 27 de enero de 1890) o como sainete (*Gaceta de Galicia*, 28 de enero de 1890).

⁸²⁵ Hubo lleno completo (*Gaceta de Galicia*, 5 de febrero de 1890).

⁸²⁶ Para *Marina* se estrenaron 2 decoraciones pintadas por el reputado pintor escenógrafo Sr. D’Almonte. *Gaceta de Galicia*, 8 de febrero de 1890.

⁸²⁷ *Gaceta de Galicia*, 3 de febrero de 1890.

⁸²⁸ *Gaceta de Galicia*, 5 de febrero de 1890.

⁸²⁹ *Gaceta de Galicia*, 7 de febrero de 1890.

⁸³⁰ *Gaceta de Galicia*, 10 de febrero de 1890.

⁸³¹ *Gaceta de Galicia*, 10 de febrero de 1890.

Que vengan por aquí y les enseñaremos como se baila *Maruxiña*, como se canta y como se bordea una punteada.

El público dando muestras de sensatez no aplaudió y esto demuestra que no le agradó la personificación tan absurda que no le agradó.

Insistimos pues en que siempre que se coloque en los atriles del director una partitura donde se quiera destrozar uno de los más hermosos aires regionales debe darse a entender nuestro descontento y poca conformidad.⁸³²

Según esto lo que molestó al público fue una versión de una muiñeira que se ajustaba poco a la realidad. Esta debía ser la gallegada que se encuentra en el segundo número de *Certamen Nacional* dentro del “potpurri de las provincias” que, como expone Emilio Casares 2006: vol.1, 443) en el *Diccionario de la zarzuela* en la voz correspondiente a *Certamen Nacional*, es una especie de suite de danzas de temas regionales a través del cancionero español en la que se incluyen, además de la gallega, una danza valenciana, un zortzico, unas seguidillas y una soleá.

Esta compañía pasó a Pontevedra una vez terminado su trabajo en Santiago de Compostela, debutando con *Cádiz* y *Los inútiles*. Posteriormente fueron a Ourense, ciudad hacia la que partieron varios jóvenes alumnos la mayoría de ellos de la Sociedad Económica para formar parte de la compañía del Sr. Ortiz⁸³³, y también pasaron por Vigo⁸³⁴.

Pedro Ponce realizó la *Gaceta de Galicia* una detallada descripción de una función en el Teatro en la época en la que estaba la compañía de Eduardo Ortiz actuando aquí en un estilo muy poético pero sin gran aparato crítico con frases como “repleto de gente, atascado del tufo del gas del alumbrado y de la carne apiñada, impaciente en las brillantes y temblorosas luces y en los ansiosos rostros del pueblo”⁸³⁵, la única información artística reseñable eran comentarios como que Bueso era un notable barítono, que Delgado fue muy aplaudido o que la Srta. Soriano poseía una cautivadora voz.

Por esta época se recoge en la prensa la posible visita a la ciudad del afamado actor Emilio Mario pero finalmente no vino por causa de que no había aún instalada luz eléctrica en el Teatro Principal⁸³⁶. Llegó a Santiago el empresario de teatros Benito Sánchez procedente de Gibraltar; este empresario era el encargado de la última compañía de zarzuela que había visitado el Teatro Principal, compañía que por aquellas fechas se encontraba actuando en Sevilla⁸³⁷ y Málaga⁸³⁸ y que posiblemente volvería a visitar Santiago de Compostela.

El 22 de noviembre subió al escenario de coliseo compostelano la compañía infantil de zarzuela dirigida por Juan Bosch (véase el apartado correspondiente a este tipo de compañías).

⁸³² *Gaceta de Galicia*, 10 de febrero de 1890.

⁸³³ *Gaceta de Galicia*, 5 de abril de 1890.

⁸³⁴ *El Eco de Galicia*, 22 de febrero de 1890.

⁸³⁵ *Gaceta de Galicia*, 30 de enero de 1890.

⁸³⁶ *Gaceta de Galicia*, 14 de marzo de 1890.

⁸³⁷ *Gaceta de Galicia*, 25 de septiembre de 1890.

⁸³⁸ *Gaceta de Galicia*, 3 de octubre de 1890.

5.5.2.20. Finalmente vino Vicente Petri (1891)

A principios de junio de 1891 estuvo en Santiago la compañía dramática y cómico-lírica⁸³⁹ del Sr. Ruiz pero no dio ninguna función, sólo estaba de paso entre Pontevedra y A Coruña⁸⁴⁰. En julio, durante las fiestas del Apóstol, se encontraban dos empresas actuando en Santiago de Compostela simultáneamente: una de ópera italiana dirigida por Vicente Petri⁸⁴¹ en el Teatro Principal y otra de zarzuela dirigida por Pablo López en el Teatro Circo⁸⁴². La compañía de Petri se anunció como una notable empresa de ópera “compuesta de algunos individuos que hoy causan furor en uno de los mejores teatros de la Corte”⁸⁴³ y llegó a Santiago tras las pertinentes gestiones de Benito Sánchez en Madrid.

En noviembre de 1888 se habían hecho ciertos trámites para traer una compañía de ópera⁸⁴⁴ que se anunciaba como compañía de ópera italiana y “baile francés”⁸⁴⁵; actuaba por aquellas fechas en Oporto⁸⁴⁶ y estaba dirigida por Vicencio Petri. Al final no vinieron en esta fecha pero sí finalmente a los ocho meses. También se anunció que la compañía de ópera del empresario Sr. Rodrigo, que había llegado a Vigo, probablemente viniese a Santiago una vez terminados sus trabajos allí⁸⁴⁷. Encontramos una noticia de enero de 1889 donde se menciona que “el alcalde de Santiago ha manifestado al Gobierno civil de la provincia, que, durante el segundo semestre del año último, no se presentó ninguna obra en el teatro de dicha ciudad”⁸⁴⁸.

El 26 de junio se abrió el abono en la taquilla del Teatro Principal por 15 funciones de una compañía italiana que estaba realizando su campaña por España y Portugal. Hasta Santiago llegaron reseñas de su actuación en Oporto donde habían interpretado la ópera *Ernani* el día 1 de julio:

⁸³⁹ El principal reclamo de la compañía proviene fundamentalmente de sus obras de teatro declamado, pues tal y como se desprende de las obras puestas en escena en las restantes funciones -*¡Cómo está la sociedad!* (1884) y *¡Las doce y media y sereno!* (1890)-, la faceta lírica de la compañía resulta ciertamente limitada. (Barros Presas, 2015: 104).

⁸⁴⁰ *Gaceta de Galicia*, 4 de junio de 1891.

⁸⁴¹ Dicha compañía ya había sopesado su paso por Santiago a finales de 1888.

⁸⁴² Se anunció en prensa que todos los artistas eran conocidos y de envidiable reputación, siendo garantía de una temporada brillante en la que se tendría ocasión de aplaudir obras recientemente estrenadas. Como curiosidad reproduciremos la lista de componentes de la compañía: Luis Reig (maestro director y concertador), Pablo López (director de escena), Josefina Soriano (primera tiple dramática), Felisa Lázaro (primera tiple), Eloisa Echevarri (primera tiple cómica), Josefa Martínez (segunda tiple cómica), Isabel Fernández y Pilar Villegas (segundas tiples), Amalia Brieve (tiple matrona), Dolores González y Salvadora Estellés (características), Juan Beltrami (primer tenor dramático), José Lacarra (primer barítono), Pablo Lepez (primer tenor cómico), Mariano Guzman (primer bajo), Ramón Meca (otro tenor serio), Francisco Villegas (otro primer tenor serio), Manuel Rodríguez (segundo barítono), Manuel Valera (segundo tenor cómico), Manuel Ganga (segundo bajo), Dolores Cortés, Adela Rodríguez y Amalia Díaz (comprimarias), Juan Díaz, Agustín Galindo y Juan Frontera (comprimarios), José Peris (guardarropía), Ramón Santocho y Enrique Pérez (apuntadores), Juan Parodi (archivero), 24 coristas de ambos sexos (*Gaceta de Galicia*, 25 de junio de 1891).

⁸⁴³ *Gaceta de Galicia*, 11 de mayo de 1891.

⁸⁴⁴ Vicencio Petri (maestro compositor y director de orquesta), José Lorient (otro maestro director y pianista), Amelia Negrine (primera tiple dramática), Srta. Enriqueta de Baillou (primera tiple ligera absoluta), Carmen Bustos (primera mezo soprano y contralto), Pepita Montané (otra primera tiple), Srta. Giménez (segunda tiple y comprimaria), Julio Villal (primer tenor dramático), Manuel Suañez (primer tenor ligero), Sr. Bouza Rey (otro tenor), Francisco Franzo (segundo tenor y comprimario), Giuseppe Buga y Julio Pedro Ventura (primeros barítonos), Miguel Pedroguera (primer bajo), Nicoline Benferrero (bajo caricato), Juan García (segundo bajo), sus correspondientes partiquinos, Ignacio Tado (maestro de coros y apuntador), Juan Caamaño (director de escena), veinte coristas de ambos sexos, 27 profesores de orquesta, Amelia Aguerini (primera bailarina de género francés) y cuatro bailarinas más (*Gaceta de Galicia*, 15 de noviembre de 1888).

⁸⁴⁵ *Gaceta de Galicia*, 14 de noviembre de 1888.

⁸⁴⁶ *Gaceta de Galicia*, 5 de noviembre de 1888.

⁸⁴⁷ *Gaceta de Galicia*, 27 de noviembre de 1888.

⁸⁴⁸ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1889.

A Orden do Día, -periódico de aquella capital- tributa merecidos elogios a los artistas que forman el principal cuarteto, y *O Primeiro de Janeiro* publica una extensa reseña en la que forma su juicio crítico de las brillantes y portentosas facultades de la señorita Muñoz, anunciando que ocupará muy pronto un puesto entre las eminencias.

Aplauda sin reservas, reconociéndoles excepcionales condiciones a los Sres. Verdini que hizo un Rey Carlos sin rival; Bugatto que posee voz potente, vibrante, simpática y extensa; y León bajo discretísimo que obtuvo un éxito al cantar *Infelizi, tu credevi*.⁸⁴⁹

La lista de esta compañía era: Vicente Petri (maestro concertador y director de orquesta), Luis Medini (director artístico y administrador), Anita Muñoz (soprano dramático absoluta), Enriqueta De Baillou (soprano ligera absoluta), Josefina Montané (otra primera tiple), Ebe Treves (mezzosoprano contralto), José Bugatto, José Brotot y Rafael Blanco (primeros tenores absolutos), Albino Berdini y Aristodemo Zanón (primeros barítonos), Salvador León y Antonio Puchades (primeros bajo), Juan Soldá (otro bajo y caricato), José Massip (otro tenor y comprimario), Antonio Navarro (tenor comprimario), Srta. Ragaz (tiple comprimaria), Marcelo Mateo (maestro de coros y apuntador), Juan Caamaño (director de escena y representante), Sres. Miguel y Sarroglia (partiquinos), S. Muñoz (sastrería de Madrid), Juan P. Parodi (archivo de Cádiz) y veinte coristas de ambos sexos⁸⁵⁰.

Se resaltaba en la prensa que en dicha compañía se incluían “artistas de tanta valía y renombre como Anita Muñoz, tiple absoluta, mezzosoprano que alcanzó espontáneas y entusiastas ovaciones en Barcelona al hacer su *debut*”⁸⁵¹. La cantante valenciana Ana Muñoz levantaba gran curiosidad y mereció menciones más extensas que el resto de compañeros. La *Gaceta de Galicia* la definió como una artista de raza que había alcanzado un ruidoso éxito y que merecía figurar entre las sopranos de *primo cartello* por su voz “extensa y potente y de un timbre sonoro y dulcísimo, posee una escuela decanto esmeradísima y hace gala en los pasajes matizables de un portamento de voz luciendo siempre el poderío de sus facultades”⁸⁵². Una semana más tarde de estas palabras, el mismo medio dedicó un texto más extenso y en el que realizaba una biografía en la que, a pesar de su juventud⁸⁵³, destacaban que fue alumna en Valencia de Pedro Fárbaro quien era un conocido barítono bien conocido y estimado en Santiago⁸⁵⁴. Realizó su debut en el valenciano Teatro Apolo a los 16 años con *Il trovatore* y, tras una temporada en Valencia, comenzó una gira por España y Portugal dentro de la que fue muy aplaudida en el Teatro Gayerre de Barcelona y en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid⁸⁵⁵. Añadían como observación el mérito de que con 19 años ya contase entre su repertorio con obras “tan selectas como *Trovador, Lucrecia, Ballo, Ernani, Africana, Aida, Hugonotes, Mefistofeles, Gioconda, Luisa Miller, Ruy Blas, Amantes, Bella Fanciulla, Cavalleria Rusticana*”⁸⁵⁶.

⁸⁴⁹ *Gaceta de Galicia*, 3 de julio de 1891.

⁸⁵⁰ *Gaceta de Galicia*, 26 de junio de 1891.

⁸⁵¹ *Gaceta de Galicia*, 25 de junio de 1891.

⁸⁵² *Gaceta de Galicia*, 26 de junio de 1891.

⁸⁵³ Indica la *Gaceta de Galicia* que nació el 4 de enero de 1872 en Valencia así que, cuando pasó por Santiago, tenía 19 años de edad.

⁸⁵⁴ Había venido a Santiago en febrero de 1882 con la compañía de Antonio Reparaz.

⁸⁵⁵ *Gaceta de Galicia*, 26 de junio de 1891.

⁸⁵⁶ *Gaceta de Galicia*, 1 de julio de 1891.

Llegó esta compañía desde Oporto a Santiago por tren el día 8 de julio para inaugurar sus labores en el Teatro el sábado 11 con la ópera *Ermani*. Recibieron muy buenas críticas en las que se analizó la interpretación de la mayor parte del elenco elogiando el desempeño tan acabado por parte de los artistas con momentos de entusiasmo en el transcurso de la obra siendo unánimes las muestras de aprobación por parte del público, Bugatto posee hermosa voz de tenor de gran tesitura que ataca con facilidad suma los agudos sacando partido de sus recursos, Vredini lució un delicado *fraseo* en el andante del aria *O' verdi anni mici*, Treves poseía un “órgano de buen timbre, delicioso al oído”⁸⁵⁷, León fue muy aplaudido especialmente en el aria *Infelici*, el maestro Petri “matiza admirablemente los parajes que lo permiten y es efectista” y la que recibió los más amplios elogios fue Ana Muñoz que “desde los primeros momentos se impuso al público, alcanzando bravos, aplausos, y repetidas llamadas al proskenios”⁸⁵⁸, era poseedora de una voz “fresca, voluminosa y de gran extensión un timbre sonoro y dulcísimo que encanta. Sus facultades son portentosas y hace gala de una emisión fácil”⁸⁵⁹ a la vez que se la consideraba una maestra del *bel canto* y una actriz inmensurable. Para esta función se reforzó la orquesta y los coros fueron buenos.

En los siguientes días se representó *Il trovatore* (13 de julio, 2ª función), *Fausto* (14 julio, 3ª función), *Rigoletto* (15 y 22 julio, 4ª y 10ª función), *Un ballo in maschera* (16 julio, 5ª función), *La favorita* (18 julio, 6ª función), *Lucrecia Borgia* (19 julio, 7ª función), *Un ballo in maschera* (20 julio, 8ª función), *Lucia de Lammermoor* (21 julio, 9ª función), *Poliuto* (23 y 28 julio, 11ª y última función), *Ermani* (25 julio, 12ª función). Como despedida de la compañía dieron 4 funciones especiales, el día 2 se estrenó *Los hugonotes* -que se repitió el día 31- y *Norma* el 30 de julio y el 2 de agosto.

La prensa en esta ocasión realizó amplias descripciones tanto de los libretos como de las actuaciones del elenco artístico.

Fausto no comenzó -el prelude, el primer acto y parte del segundo acto- con una interpretación muy acertada. Brota mostró una voz escasa, oscura y velada a excepción de algún agudo para el cual necesitó prepararse, con registros desiguales y con la cuerda media opaca y sin timbre alguno; Ana Muñoz tuvo un exquisito y depurado estilo sin abandonar nunca su papel de Margarita, sin abusar de sus facultades: León tenía bonita voz pastosa y extensa; Verdini demostró ser un actor consumado y mereció una especial mención Juan Caamaño como “buen director artístico, cuidadoso en sumo grado de la escena”⁸⁶⁰.

La primera ejecución de *Rigoletto*, aunque desigual en conjunto, logró producir momentos de entusiasmo como el aria del segundo acto interpretada por Baillou no dejando duda de que “pocas la aventajan en la delicadeza y pulcritud de vocalización, esmerado estilo, y flexibilidad de su órgano vocal”⁸⁶¹. Debutó el tenor Blanco con una voz de escaso volumen pero simpática y cuyo timbre carecía de dureza, y Verdini hizo un *Rigoletto* que según la prensa “nunca se ha visto en esta ciudad”⁸⁶². En su segunda representación fue un “verdadero suceés teatral”⁸⁶³, Baillou cantó con delicadeza emitiendo con dulzura, Verdini hizo un

⁸⁵⁷ *Gaceta de Galicia*, 13 de julio de 1891.

⁸⁵⁸ *Gaceta de Galicia*, 13 de julio de 1891.

⁸⁵⁹ *Gaceta de Galicia*, 13 de julio de 1891.

⁸⁶⁰ *Gaceta de Galicia*, 15 de julio de 1891.

⁸⁶¹ *Gaceta de Galicia*, 16 de julio de 1891.

⁸⁶² *Gaceta de Galicia*, 16 de julio de 1891.

⁸⁶³ *Gaceta de Galicia*, 23 de julio de 1891.

Rigoletto exacto “mezclando las alegres notas del bufón con las tristes y doloridas del desconsolado padre”⁸⁶⁴, Blanco y Treves cantaron con mucho gusto y Petri estuvo como siempre “admirabilísimo, trabajando como un león y contribuyendo con su genio de artista, a que todas las representaciones no desluzcan”⁸⁶⁵.

En *Un ballo in maschera* no correspondió el público “al riesgo que corre el empresario, trayéndonos una compañía que pocas veces volveremos a ver por su conjunto tan brillante”⁸⁶⁶ lo que desanimaba a los cantantes que al notar el vacío de las localidades se enfrían en el desempeño de sus papeles, un artista de la compañía al mirar por el agujero del telón vio los enormes claros que había en las butacas, en los palcos y en la galería y exclamó “con mucha *vis cómica* ¡qué espantosa soledad!”⁸⁶⁷. En esta ópera recibió muy buenos juicios Verdini por “su varonil figura, su maestría, su arte” y lo llegaron a comparar con grandes figuras de la época como Maurel, Roudil, Pandolfini en su apogeo o Kasmman. Ana Muñoz cantó con afinación exquisita, melosidad y “las notas emitidas por su garganta producen en los oídos del espectador admiración grande”⁸⁶⁸ con una voz flexible y su dulce acento. Especial mención tuvo el maestro Peri de nuevo de quien se dijo “tiene genio de artista, y su batuta parece un poderosos imán al cual van atraídos los instrumentos manejados por los músicos que tan admirablemente desempeñan su cometido”⁸⁶⁹.

No debió ser muy acertada la interpretación de *La favorita* por el comentario de que “Ana Muñoz fue la heroína en la representación de anoche, salvando la obra de un inevitable *naufragio*”⁸⁷⁰ y también hubo protestas de la concurrencia por “tanto tropiezo”⁸⁷¹ y el “dudoso desempeño que ocupó a los principales personajes”⁸⁷². Destacaba en casi todas las funciones Ana Muñoz sobre el resto de artistas; en general sobre su paso por el Teatro se dijo que “los éxitos que obtuvo en esta ciudad la simpática soprano se contaron por funciones” y declamaba igual de bien tanto unos papeles como otros con “diversos caracteres, temperamentos, épocas, situaciones”⁸⁷³, hecho por el que la prensa le rendía gran admiración. A raíz del gran papel principal de *Norma* que protagonizó en agosto de 1891, le dedicaron las siguientes palabras:

En la cavatina del primer acto casta diva, desde las primeras notas que emitió cesó el movimiento de los abanicos, todo el mundo contenía la respiración. Se habría podido escuchar el ruido del vuelo de un mosquito

A cada agudo y fermata se observa algo así como una oleada que cesaba repentinamente, para dejar en suspenso el movimiento al hacer otra nota tenida y para concluir con una lluvia de notas, que más bien parecían salir de una flauta que de una garganta humana. Un terremoto de aplausos se dejó sentir a cada frase, y al final de la obra, en el duetto y concertante, el delirio.

⁸⁶⁴ *Gaceta de Galicia*, 23 de julio de 1891.

⁸⁶⁵ *Gaceta de Galicia*, 23 de julio de 1891.

⁸⁶⁶ *Gaceta de Galicia*, 17 de julio de 1891.

⁸⁶⁷ *Gaceta de Galicia*, 17 de julio de 1891.

⁸⁶⁸ *Gaceta de Galicia*, 17 de julio de 1891.

⁸⁶⁹ *Gaceta de Galicia*, 17 de julio de 1891.

⁸⁷⁰ *Gaceta de Galicia*, 20 de julio de 1891.

⁸⁷¹ *Gaceta de Galicia*, 20 de julio de 1891.

⁸⁷² *Gaceta de Galicia*, 20 de julio de 1891.

⁸⁷³ *Gaceta de Galicia*, 3 de agosto de 1891.

Los bravos se confundían con los atronadores aplausos. Entusiasmo indescriptible. [...] Ana Muñoz tiene el privilegio de arrebatarse a los públicos, estando admirable en toda la obra.⁸⁷⁴

En *Lucia de Lammermoor* Baillou estuvo admirable en la cavatina y en la escena de la locura y mereció una especial felicitación el profesor de flauta, el Sr. Cabañas, por haberla acompañado en las difíciles fermatas⁸⁷⁵.

La primera representación de *Poliuto* fue una serie de triunfos y aplausos para los cantantes y para el maestro Petri que dirigió de una manera admirable. Destacaron Ana Muñoz por su difícil parte de Paolina y Bugatto por la interpretación del *Credo in dio é cello in terra*⁸⁷⁶.

El estreno de *Los hugonotes* fue un acontecimiento teatral. Las enormes dificultades que encierra la partitura de Meyerbeer fueron solucionadas con creces por el cuarteto de solistas, siendo llamados a escena innumerables veces por los asistentes. Mereció especial mención el joven Gerardo Curros que tocó a perfección un solo de viola⁸⁷⁷.

Partió esta compañía para Pontevedra para dar tres funciones interpretando *Ernani*, *Lucia de Lammermoor* y *Rigoletto* (Barros Presas, 2015: vol II, p. 66) y de camino a Badajoz⁸⁷⁸, dieron también tres funciones en Viana⁸⁷⁹. Se llevaron con ellos a varios componentes del Sexteto Curros contratado para acompañarles en su periplo⁸⁸⁰.

5.5.2.21. La fugaz visita de la compañía de zarzuela de Baldomero Martín (1892)

En 1892 corrieron rumores por la prensa compostelana de las posibles visitas de una compañía de zarzuela que actuaba por aquellas fechas en Alicante⁸⁸¹, de una compañía de ópera italiana⁸⁸², de una compañía de ópera que estaba de gira por Ferrol y A Coruña -de la cual se anunció su visita para la primera decena de enero para dar un abono de 10 funciones-⁸⁸³ y de la compañía del Sr. Vico que, tras haber actuado en Vigo, se suponía que vendría al Teatro del 4 al 8 de julio⁸⁸⁴. No tenemos rastro de ellas seguramente por la imposibilidad de usar las intermediaciones del Teatro, como hemos visto en el apartado correspondiente a las obras del edificio, durante el verano de 1892 eran tan malas las condiciones del Teatro que en la prensa local que reflejaba que estaba plagado de ratas “y demás alimañas del orden de chupadores, que tanto se familiarizan con el público en las clásicas noches del verano, debido a la exquisita limpieza de los encargados de poner morondo el susodicho teatro, huérfano cual un hongo de toda compañía, más que la que le hacen los referidos animalitos”⁸⁸⁵.

⁸⁷⁴ *Gaceta de Galicia*, 3 de agosto de 1891.

⁸⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 22 de julio de 1891.

⁸⁷⁶ *Gaceta de Galicia*, 24 de julio de 1891.

⁸⁷⁷ *Gaceta de Galicia*, 30 de julio de 1891.

⁸⁷⁸ *Gaceta de Galicia*, 4 de agosto de 1891.

⁸⁷⁹ *Gaceta de Galicia*, 6 de agosto de 1891.

⁸⁸⁰ *Gaceta de Galicia*, 5 de agosto de 1891.

⁸⁸¹ *Gaceta de Galicia*, 5 de noviembre de 1892.

⁸⁸² *Gaceta de Galicia*, 18 de noviembre de 1892.

⁸⁸³ *Gaceta de Galicia*, 30 de noviembre de 1892.

⁸⁸⁴ *Gaceta de Galicia*, 22 de junio de 1892.

⁸⁸⁵ *Gaceta de Galicia*, 18 de junio de 1892.

Sólo nos consta la estancia de la compañía de zarzuela de Baldomero Martín a principios de este año. Inicialmente esta compañía se encontraba en Santiago en enero y debían haber comenzado el sábado 16 de enero sus labores en el Teatro Circo pero, tras negociar con el empresario del Teatro Principal, pasaron a dar sus funciones en el coliseo de la Rúa Nova⁸⁸⁶.

Finalmente dieron su primera función el 21 de enero a las 20h con las zarzuelas *Noticia fresca* de R. Chapí y Vital Aza/J. Estremera, *¿Cómo está la sociedad!* de Á. Rubio/C. Espino y J. de Burgo y *Las tentaciones de San Antonio* de R. Chapí y A. Ruesga/S. Lastra/E. Prieto⁸⁸⁷. El día 23 interpretaron *Los Baturros*, *Las doce y media* y *sereno* de R. Chapí y F. Manzano y *El Monaguillo* de M. Marqués y E. Sánchez Pastor⁸⁸⁸. En sus actuaciones intercalaron zarzuelas, como las que acabamos de citar, con obras dramáticas, como el caso de *Los pobres de Madrid* que interpretaron el día 28 con gran asistencia de público⁸⁸⁹.

Como anécdotas de la estancia de esta compañía en Santiago, comentaremos que el maestro-director de la compañía tuvo que ser operado por el doctor Maximino Teijeiro⁸⁹⁰ y que la noche del sábado 30 de enero, ante la gran demanda de localidades, hubo de cerrarse la taquilla del Teatro y entre la numerosa concurrencia de gente en el pórtico de la entrada una persona propinó una bofetada a un municipal -incidente que muy pronto quedó terminado al entrar el agresor en el teatro y volviendo rápidamente el orden⁸⁹¹-. De Santiago partieron hacia Ferrol el 2 de febrero⁸⁹².

5.5.2.22. La compañía de zarzuela del Sr. Ruiz (1893). La ferrolana Eulalia González

En enero de 1893 se empezó a hablar de la visita de una compañía de zarzuela contratada por el empresario Benito Sánchez para el domingo de Pascua⁸⁹³ tras pasar por A Coruña y Ferrol. Entre sus componentes se encontraba el bajo Gustavo Belza que tantas simpatías había obtenido en anteriores visitas a Compostela⁸⁹⁴. Se anunció inicialmente que vendrían para Pascua, después que no lo harían hasta después de Semana Santa⁸⁹⁵ y finalmente anunciaron su debut para el 2 de abril⁸⁹⁶. Se trataba de la compañía del Sr. Ruiz. Durante su visita la prensa se anunció la mejora en cuestiones de limpieza y seguridad del teatro además de la presencia de un conocido pintor que se hallaba restaurando varios telones y la parte decorativa de la escena⁸⁹⁷.

No se encontraron datos de cuáles eran los componentes de esta compañía pero, por una amplia reseña biográfica publicada por “A. M. El otro revistero” en *Gaceta de Galicia*⁸⁹⁸,

⁸⁸⁶ *Gaceta de Galicia*, 18 de enero de 1892.

⁸⁸⁷ *Gaceta de Galicia*, 19, 20 y 21 de enero de 1892.

⁸⁸⁸ *Gaceta de Galicia*, 22 de enero de 1892.

⁸⁸⁹ *Gaceta de Galicia*, 27 de enero de 1892.

⁸⁹⁰ *Gaceta de Galicia*, 29 de enero de 1892.

⁸⁹¹ *Gaceta de Galicia*, 1 de febrero de 1892.

⁸⁹² *Gaceta de Galicia*, 4 de febrero de 1892.

⁸⁹³ *Gaceta de Galicia*, 20 de enero de 1893.

⁸⁹⁴ *Gaceta de Galicia*, 5 de marzo de 1893.

⁸⁹⁵ *Gaceta de Galicia*, 23 de marzo de 1893.

⁸⁹⁶ *Gaceta de Galicia*, 29 de marzo de 1893.

⁸⁹⁷ *Gaceta de Galicia*, 6 de abril de 1893.

⁸⁹⁸ *Gaceta de Galicia*, 4 de mayo de 1893.

averiguamos que era Federico Reparaz⁸⁹⁹, el director que les acompañaba para dirigir la orquesta del Teatro. Según este medio, Federico era hermano de Antonio Reparaz -viejo conocido en el coliseo compostelano- y quien le había dado sus primeras lecciones musicales para continuar después con el maestro Eslava. Fue tenor por oposición de la Catedral de León, comenzó a dirigir ópera en 1862 y fue socio fundador de la Sociedad de conciertos de Cádiz además de haber cantado a dúo en Sevilla con cantantes como Tamberlick, Gayarre, Corsi o Estagno. Se dedicó la función del 3 de mayo en la que interpretaron *El dominó azul* y la orquesta le obsequió con la *Obertura de Guillermo Tell*, el preludio del tercer acto de *El anillo de Hierro* y la *Serenata* de G. Pierné en la que Pepe Curros dirigió a su sexteto. El Sr. Reparaz fue obsequiado con una petaca o pitillera ricamente cincelada que fue regalo de los Sres. Beltrami, Garro y Belza, una cartera de piel de Rusia con sus iniciales de plata de sus paisanos Antonio Guerrero y Roberto Peña, una botonadura de oro con diamantes regalo del Sr. Lacarra hijo, otra botonadura también de oro y un alfiler de brillantes para corbata y dos cajas de corbata regalo de la orquesta, dos cajas de tabacos obsequio de la empresa y una caja de pañuelos del Sr. Ruiz hijo.

Inauguraron sus labores con *La tempestad* pero no el día 2 de abril sino el día 7 debido a problemas en la recepción del equipaje de la compañía⁹⁰⁰. En su primer abono de 20 funciones interpretaron *Campanone* (8 abril, 2ª función), *El tesoro escondido* (9 abril, 3ª abono)⁹⁰¹, *Marina* y *Las campanadas* (11 abril, 4ª función), *Jugar con fuego* (12 abril, 5ª función), *Las campanas de Carrión* y de nuevo *Las campanadas* (13 abril, 6ª función), estreno de *El rey que rabió* (14 abril, 7ª función) que se repitió en varias ocasiones más (15 abril, 8ª función y 26 abril, 17ª función), *Guerra Santa* (16 abril, 9ª función), *El Diablo en el poder* y *En las astas del toro* (18 abril, 10ª función), *La gallina ciega* y *Los aparecidos* de M. Fernández Caballero/C. Arniches y C. Lucio⁹⁰² (19 abril, 11ª función), *El molinero de Subiza*⁹⁰³ (20 abril, 12ª función), *La bruja*⁹⁰⁴ (21 abril, 13ª función), *El reloj de Lucerna* (22 abril, 14ª función⁹⁰⁵), *El anillo de hierro* (23 abril, 15ª función), *El milagro de la Virgen*⁹⁰⁶

⁸⁹⁹ Resultan confusos los datos biográficos sobre Federico Reparaz. Según el *Diccionario de la zarzuela*, Federico Reparaz y Chamorro nació el 16 de octubre de 1889 en Linares (Jaén) y murió el 19 de febrero de 1924 en la misma ciudad, según Pérez Ortega (2015) nació el 1 de septiembre de 1869 en Linares y murió en Madrid en 1929, según Andújar Escobar (2013) nació el 1 de noviembre de 1869 en Linares y murió en Madrid el 9 de febrero de 1924. Los datos de la prensa corroboran la fecha de defunción del 9 de febrero de 1924 en Madrid (*La Época*, 9 de febrero de 1924). Estos datos se corresponden un Federico Reparaz Chamorro que era compositor, autor dramático, periodista y escribió la música de algunas zarzuelas que a la vez compaginó con la escritura de libretos originales o traducidos para obras líricas y dramáticas (Casares Rodicio, 2006i). Cotarelo y Mori (2000: 729) cita a un Federico Reparaz que en 1860 ejerció como apuntador en la compañía del Teatro Circo de Madrid. Por la nota biográfica de la prensa compostelana nos decantamos por pensar que el Federico Reparaz que dirigió la orquesta en el Teatro Principal de Santiago no era el referenciado en el *Diccionario de la zarzuela* pero sí podría tratarse del citado por Cotarelo.

⁹⁰⁰ *Gaceta de Galicia*, 7 de abril de 1893.

⁹⁰¹ Se había anunciado *La guerra santa* previamente aunque en la crítica del día posterior se hablaba de *El tesoro escondido*.

⁹⁰² La obra es bonita y en toda ella campa el gracejo llena de cómicas escenas y contiene una música juguetona, ligera, pero agradable (*Gaceta de Galicia*, 20 de abril de 1893).

⁹⁰³ Se felicitó en la prensa a los artistas y a la orquesta que dirigía el Sr. Rapazán, felicitación que en particular se hacía al clarinete Sr. Brage, que tocó con mucha maestría y gran afinación el introito del arco del segundo acto (*Gaceta de Galicia*, 22 de abril de 1893).

⁹⁰⁴ Merecieron la repetición la jota del primer acto que cantó muy bien el Sr. Beltrami, alcanzando muchos aplausos, y el coro de pelotaris. *Gaceta de Galicia*, 22 de abril de 1893.

⁹⁰⁵ Función a beneficio del bajo Belza que la dedicó a la sociedad Club Velocipedista.

⁹⁰⁶ La función fue a beneficio del tenor de la compañía Sr. Beltrami y en ella también participó el primer bajo de origen compostelano Daniel Méndez Brandón que fue saludado con una salva de aplausos, que se repitieron al terminar el canto de *Música prohibida*, un trozo de *Ernani* y, en palabras del crítico El Revistero “cantó una gallegada. ¡Magnífico! Sublime amigo Brandón. Recibe mi aplauso. Nada diré del *Ave María* de Gounod que dijo el tenor; bástame con manifestar que hubo

(25 abril, 16ª función), *Las dos princesas* (27 abril, 18ª función), *La choza del diablo* (28 abril, 19ª función) y como última función *Las hijas de Eva* (29 abril, 20ª función).

De entre todo el elenco, se acogió con mucho cariño en Santiago a Eulalia González seguramente por su origen ferrolano además de por su calidad artística. En su presentación por parte de la prensa local⁹⁰⁷ se hacía un recorrido por su carrera musical: sus primeras actuaciones tuvieron lugar en Galicia, sus estudios fueron dirigidos por su padre que era tenor, durante cuatro temporadas actuó en Madrid -tres en el Teatro de la Zarzuela y una en el Apolo- durante los que estrenó 16 obras entre las que figuraba *La bruja* de Chapí.

A pesar de las muchas veces que se había interpretado *Campanone* en el Teatro Principal, el crítico El Revistero consideró que esta había sido la mejor interpretación, destacando las participaciones de Lacarra, González, Beltrami, Sabater y Belza y los trajes presentados por las Srtas. González y Sabater⁹⁰⁸. En *El tesoro escondido* la Srta. González, a pesar de su afonismo, alcanzó nutridas salvas de aplausos en su papel de marquesa, el Sr. Ballesteros destacó en el aria del segundo acto, la Srta. Astor debutó en esta obra declamando con naturalidad aunque poseía una voz escasa pero la orquesta tuvo numerosas faltas que no eran costumbre en ella⁹⁰⁹.

En *Las campanadas* el teatro estuvo lleno. Los actores lo interpretaron a la perfección y la crítica consideró que “el asunto estaba bien estudiado y bien desenvuelto por el autor” aunque “los couplets no son muy originales así como toda la obra, que tiene similitud con otras zarzuelas”⁹¹⁰.

Para *Jugar con fuego* concurrió el público, aunque no en tan crecido número como en las noches anteriores. A pesar de que el Sr. Beltrami trabajaba todos los días, se esforzaba en su trabajo y no resultaba pesada su continua presencia. La tiple González hizo una inimitable duquesa cantado con verdadera maestría y como pocas veces se había oído en este teatro el dúo del acto segundo que le valió numerosos aplausos, presentando una voz bien timbrada, una simpática presencia y con buenas dotes escénicas, aunque no interpretó muy bien la difícil aria del acto tercero que está salpicada de dificultades musicales⁹¹¹.

Para el estreno de *El rey que rabió* de R. Chapí/V. Aza y M. Ramos Carrión se usó un gran aparato y varias decoraciones nuevas⁹¹² distinguiéndose el Sr. Sanmartín -encargado de la maquinaria- y el magnífico atrezo. La prensa la consideró una zarzuela del género bufo con “música muy ligerita y a veces no del todo original”⁹¹³, un libreto “salpicado de chistes ingeniosísimos, de equívocos admirables y es una acabada crítica, que el autor ha sabido manejar con precisión y acierto”⁹¹⁴. Los artistas sacaron todo el partido posible de la obra, representando a cual mejor sus respectivos papeles, en los cuales estuvieron muy apropiados.

de ser repetida. En una palabra, la función del martes, fue un acontecimiento teatral del que guardaran recuerdo cuantos en él tomaron parte [...]” (*Gaceta de Galicia*, 27 de abril de 1893).

⁹⁰⁷ *Gaceta de Galicia*, 29 de abril de 1893.

⁹⁰⁸ *Gaceta de Galicia*, 9 de abril de 1893.

⁹⁰⁹ *Gaceta de Galicia*, 11 de abril de 1893.

⁹¹⁰ *Gaceta de Galicia*, 12 de abril de 1893.

⁹¹¹ *Gaceta de Galicia*, 13 de abril de 1893.

⁹¹² *Gaceta de Galicia*, 15 de abril de 1893.

⁹¹³ *Gaceta de Galicia*, 15 de abril de 1893.

⁹¹⁴ *Gaceta de Galicia*, 15 de abril de 1893.

A pesar del precio extraordinario que se había fijado para la función, el lleno fue completísimo y todo estaba ocupado⁹¹⁵.

En *Guerra Santa* la Srta. González cantó con verdadera maestría el aria del primer acto y el aria final con mucha afinación y modulando las notas siendo premiada por el público con aplausos. El vestuario fue superior y los cambios de decoraciones muy numerosos y bien realizados⁹¹⁶.

Tras numerosos rumores contradictorios, referentes a si la compañía de zarzuela ampliaría sus representaciones en Santiago o si continuaría su gira hacia Ourense⁹¹⁷, se abrió un segundo abono por 7 funciones en el que interpretaron *El rey que rabió* y *El salto del pasiego* (30 abril, 1ª función), *La Marsellesa* (2 mayo, 2ª función), *El dominó azul* (3 mayo, 3ª función), *Los Madgyares* (5 mayo, 5ª función), *Catalina* (6 mayo, 6ª función), el 7 de mayo (7ª función) hubo dos pases con *Los aparecidos*, *En las astas del toro* y *Las campanadas* por la tarde y por la noche *Los diamantes de la corona*. Al terminar en Santiago, el día 8 de mayo se marcharon a trabajar a Ourense inaugurando allí sus funciones al día siguiente con *La tempestad*.

Se anunció para octubre de 1893 que vendría una compañía de zarzuela⁹¹⁸, una de ópera italiana⁹¹⁹ que estaba actuando por esas fechas en Pontevedra⁹²⁰ y para noviembre una compañía de liliputienses en el coliseo de la Rúa Nova⁹²¹. Pero la única referencia de la que tenemos documentos es del paso por el Teatro Principal de una compañía infantil que actuó el 27 de noviembre de 1893⁹²². Para la temporada de Pascua de 1894 se anunció el estreno del nuevo telón pintado⁹²³ para la visita de la compañía de zarzuela del Sr. Barta que estaba actuando en el Teatro Jofre de Ferrol⁹²⁴ y que había actuado entre el 10 y el 22 de abril en Pontevedra (Barros Presas, 2015: vol II, p. 74) pero no nos consta que finalmente viniese.

5.5.2.23. Compañía cómico lírica coreográfica de Manuel Moreno y Gustavo Carrasco (1894)

Volvió a estar cerrado el Teatro principal hasta julio y se aprovechó este tiempo para que el pintor Sr. Sabí restaurase el decorado⁹²⁵. Se había anunciado para julio la visita, con ocasión de las fiestas del Apóstol, de la compañía de zarzuela del Sr. Ruiz para dar seis representaciones comenzando los días 18 o 20 de dicho mes⁹²⁶ pero finalmente vino la compañía cómico lírica coreográfica del empresario Julián García -que venía de actuar en el Circo de A Coruña-. Esta compañía estaba dirigida por Manuel Moreno y Gustavo

⁹¹⁵ *Gaceta de Galicia*, 15 de abril de 1893.

⁹¹⁶ *Gaceta de Galicia*, 18 de abril de 1893.

⁹¹⁷ *Gaceta de Galicia*, 28 de abril de 1893.

⁹¹⁸ *Gaceta de Galicia*, 23 de agosto de 1893.

⁹¹⁹ Se trataba de la compañía romana de opereta y baile dirigida por Gaetano Tani (Barros Presas, 2015: vol II, p. 71).

⁹²⁰ *Gaceta de Galicia*, 4 de octubre de 1893.

⁹²¹ *Gaceta de Galicia*, 17 de noviembre de 1893.

⁹²² *Gaceta de Galicia*, 28 de noviembre de 1893.

⁹²³ *Gaceta de Galicia*, 23 de febrero de 1894.

⁹²⁴ *Gaceta de Galicia*, 16 de febrero de 1894.

⁹²⁵ *Gaceta de Galicia*, 8 de mayo de 1894.

⁹²⁶ *Gaceta de Galicia*, 12 de julio de 1894.

Carrasco⁹²⁷ -de la que también eran directores de escena- y con el siguiente listado de personal: Matías Puchades (maestro director y concertador), María Mariscal y Encarnación Mira (primeras tiple), Soledad Carretero (segunda tiple), Pablo González (tenor cómico), Gustavo Carrasco (primer barítono), Martín Curieses (galán joven cómico), Manuel Moreno (primer bajo cómico), Enriqueta Álvarez y Francisca Guillén (damas jóvenes), Concha Cecilio (tiple característica), Antonia Marco, Josefa Puig y Manuela Pérez (partiquinas), Fernando López, Manuel Lamela y Abelardo Hernández (partiquinos), Ángel Gutiérrez y Felipe Garcíacampa (apuntadores), Pedro Yévene (maestro de baile), cuerpo coreográfico con 16 coristas de ambos sexos, Florencio Fiscowich (archivo)⁹²⁸, Salustiano Muñoz (sastrería), José del Barco (pintor escenógrafo)⁹²⁹. Dieron un abono por diez únicas representaciones.

Debutaron el día 21 de julio con *El chaleco blanco* de F. Chueca/M. Ramos Carrión, *Los secuestradores* de M. Nieto/C. Arniches y C. Lucio y *¡Olé Sevilla!* de R. Estellés/J. Romea en las que fueron bien recibidos por el pueblo compostelano que ya daba por perdida la opción de ver a ninguna compañía en el coliseo por las fiestas de aquel año y la prensa auguraba que la compañía sería del agrado del público; se notó la falta de ensayo aunque destacaron las señoritas Mariscal y Mira quien bailó una sevillana con la Srta. Guillén al final de *¡Olé Sevilla!* que tuvieron que repetir por causa de los aplausos⁹³⁰. El día 28 representaron *El dúo de la africana*, *Para casa de los padres* y *Los africanistas*⁹³¹ cuyas interpretaciones fueron mejorando a lo largo del abono⁹³².

El domingo 29 se llenó el teatro para *El dúo de la africana* y *Los africanistas*. La Srta. Mira mereció muchos aplausos por su buen catar y bailar aunque “a veces se excede en lo flamenco y figúrase el espectador que se halla en un café donde se dice algo de lo jondo”. Como clausura de su abono interpretaron el 31 de julio una función a beneficio de la tiple Encarnación Mira que la dedicó al Casino e interpretaron *Tío... yo no he sido*, *Chateaux Margaux* y *Zangolotinos* de M. Fernández Caballero/J. Jackson Veyán; sobre esta última función encontramos noticias contradictorias, y que en el periódico del día posterior se indicaba que “en el tercer acto se anunció que no podría ponerse en escena El Alcalde Interino y que se haría Toros de Puntas”⁹³³ lo que dio lugar a que el público protestase desafortadamente “en términos que no daban lugar a duda de que aquello acabaría mal, así es que hubo necesidad de bajar el telón varias veces dándose por terminada la función”⁹³⁴.

Hubo ciertos escándalos internos de la compañía, según dice la prensa, posiblemente por cuestión de sueldos o por celos entre artistas y por lo que parte del coro llegó a plantearse no actuar⁹³⁵. Recogió la prensa tras su última función en la que terminaron “como se esperaba:

⁹²⁷ Encontramos esta compañía con distintas denominaciones, usando tanto el nombre de los directores de escena -Moreno y Carrasco-, como del director de orquesta -Puchades- o la del empresario que la gestionaba -Julián García-.

⁹²⁸ En este apartado veremos citado en varias ocasiones a Florencio Fiscowich tanto como representante de algunas compañías como el dueño del archivo de partituras que usaban ciertas compañías. Florencio Fiscowich (1851-1915) fue uno de los principales editores del teatro musical de finales del siglo XIX en España junto con Luis Aruej y la empresa Hijos de Hidalgo. Debido a sus prácticas abusivas con los autores algunos de ellos decidieron fundar en 1898 la Sociedad de Autores - antecedente de la actual SGAE), entre ellos Ruperto Chapí y Sinesio Delgado- (Cfr. Iberní, 2001).

⁹²⁹ *Gaceta de Galicia*, 18 de julio de 1894.

⁹³⁰ *Gaceta de Galicia*, 22 de julio de 1894.

⁹³¹ *Gaceta de Galicia*, 29 de julio de 1894.

⁹³² *Gaceta de Galicia*, 31 de julio de 1894.

⁹³³ *Gaceta de Galicia*, 31 de julio de 1894.

⁹³⁴ *Gaceta de Galicia*, 31 de julio de 1894.

⁹³⁵ *Gaceta de Galicia*, 31 de julio de 1894.

casi como el Rosario de la Aurora”⁹³⁶. Para recaudar fondos para que los últimos miembros de la compañía pudiesen marcharse a Madrid se propuso realizar una función a su favor; en una noticia de última hora se indicaba que el resto de la compañía no daría representación alguna pero que, para procurarles el dinero que necesitaban para poder viajar, algunas conocidas personas de la ciudad acordaron hacer una cuestación en favor de estos actores⁹³⁷. La situación quedaba explicada de la siguiente manera en la prensa:

Aún permanecen en esta ciudad doce individuos pertenecientes a la compañía cómica lírica, que hace días actuó en el teatro, víctimas de las falaces promesas de una empresa que les dejó en muy mala situación; tanto, que se hallan, imposibilitados de seguir viaje a Madrid, donde algunos tienen compromisos ineludibles que cumplir, y no pueden subvenir a las más indispensables necesidades de la vida.

Esta es así, tan pícara; y aquí tenemos a varios individuos con sus esposas, sin contrata en perspectiva, con obligaciones y en fin, entregados al público, que de seguro habrá de ayudarles a salir de tan penoso estado, contribuyendo con su asistencia al teatro en la noche de hoy, donde se celebrará una función a fin de que esos artistas puedan emprender viaje y cumplir sus obligaciones.

Por su parte, varios elementos de la localidad coadyuvarán al mejor éxito de la función, trabajando un conocido aficionado y el prestidigitador Tarley, poniéndose en escena las obras “Parada y Fonda” y “Robo y Envenenamiento”.

Tratándose de un asunto de esta índole, seguramente que al público santiagués habrá de prestar su valioso apoyo a los desamparados artistas y en nombre de estos les excitamos para ello.⁹³⁸

Tras terminar sus labores en Santiago, se anunció⁹³⁹ que se dirigirían al Teatro Jofre de Ferrol⁹⁴⁰ aunque las últimas noticias que se tuvo tras los graves problemas económicos de sus miembros fueron que “la compañía de zarzuela que hace pocos días estuvo en esta ciudad, está actuando en el Circo de la Coruña, donde convenientemente reformada, es aplaudida por el público, conociéndose ahora que ha mejorado algo”⁹⁴¹ y que los artistas habían recibido una importante cantidad en metálico “producida por una suscripción que en un momento se hizo entre varias personas”⁹⁴² gracias a lo que pudieron salir para A Coruña.

5.5.2.24. *La verbena de la Paloma* con Eduardo Ortiz (1894-1895)

Para terminar el año 1894 se anunció la visita de una notable compañía de zarzuela que actuaba a principios de noviembre en Lisboa⁹⁴³ de donde pasó a Oporto para dar veinte representaciones en el Teatro de São João. Se desplazó a Oporto a mediados de noviembre el empresario teatral Benito Sánchez para contratarla para el Teatro Principal⁹⁴⁴. Se trataba de la

⁹³⁶ *Gaceta de Galicia*, 2 de agosto de 1894.

⁹³⁷ *Gaceta de Galicia*, 3 de agosto de 1894.

⁹³⁸ *Gaceta de Galicia*, 3 de agosto de 1894.

⁹³⁹ *Gaceta de Galicia*, 2 de agosto de 1894.

⁹⁴⁰ Dato erróneo de la prensa dado que el Teatro Jofre estaba cerrado y estas funciones tuvieron lugar en el Teatro Romea (Ocampo Vigo, 2002: 118).

⁹⁴¹ *Gaceta de Galicia*, 19 de agosto de 1894.

⁹⁴² *Gaceta de Galicia*, 4 de agosto de 1894.

⁹⁴³ *Gaceta de Galicia*, 7 de noviembre de 1894.

⁹⁴⁴ *Gaceta de Galicia*, 13 de noviembre de 1894.

compañía de Eduardo Ortiz y su lista de integrantes era⁹⁴⁵: María González, Julia Zaragozi, Matilde Palencia, Concepción Cecilio, Aurora Durand, Vicenta Polope, Irene Rodríguez, Adela Reparaz y Amelia Armendariz (actrices), Julio Nadal, Ángel González, Alfredo Suárez, Rodolfo Recober, José Navarro, Lorenzo Sola, Francisco García, José Calvo y José Montes (actores), Mariano Liñan (maestro director y concertador), Juan Bautista Peiró y Juan España (apuntadores), 26 coristas de ambos sexos, cuerpo de baile, Pablo Martín y Florencio Fiscovich (archiveros), Sra. viuda de Montaner (sastrería) y Enrique Cebada -representante de la compañía-.

Entre las obras que anunciaba que traían en su repertorio⁹⁴⁶, también publicitaron una serie de obras nuevas como reclamo: como “De Getafe al Paraíso. La segunda tiple. El año pasado por agua. El Marquesito. Carmela. A ti suspiramos. Viento en popa. El hijo de su Excelencia- La Revista. El figón de las desdichas. Las tentaciones de San Antonio. La cruz blanca. Las niñas desenvueltas. El Muñeco. La Indiana. De Herodes a Pilatos. La fuente de los milagros. La Mascarita. Los dineros del sacristán. La verbena de la paloma. Campanero y Sacristán. El organista. El Reclamo- La Czarina. Vía libre. La madre del cordero. El moro Muza. Un punto filipino. El tambor de granaderos”⁹⁴⁷.

A Santiago de Compostela llegó sin el cuerpo de baile, que se había quedado en Portugal⁹⁴⁸. Se había anunciado su debut en el teatro para el 1 de diciembre pero por “ciertas dificultades insuperables”⁹⁴⁹ debió retrasarse hasta el día siguiente cuando interpretaron *El dúo de la africana, Niña pancha y Africanistas*. Para esta ocasión el edificio mostró una serie de nuevas mejoras en sus condiciones y hubo un lleno absoluto. La crítica dio la enhorabuena a la compañía de la que dijo “es completa por su número y tiene un coro de ambos sexos muy nutrido y bueno, que causó excelente efecto entre el público, agradando las *niñas* y las voces de todos”⁹⁵⁰ y que dieron a conocer en Santiago las tres obras representadas de verdad “porque en la temporada pasada, no tuviéramos ocasión de poder apreciar lo que son dichas obras”⁹⁵¹. Según un abonado que asistió a esta representación “hay niñas para todos los gustos en el coro, inaccesible para los aficionados, por estar guardada la entrada al escenario, no como el coro de la catedral, que lo está por perros y *corre cans* sino por un portero y un municipal, auxiliar suyo en el ejercicio de sus funciones, que resultan de cancerbero”⁹⁵². En críticas posteriores se dice que las primeras funciones fueron recibidas con frialdad por parte

⁹⁴⁵ *Gaceta de Galicia*, 27 de noviembre de 1894.

⁹⁴⁶ El repertorio anunciado contenía “Sueño de oro. Joven Telémaco. Proceso del Can-can. Gallina Ciega. Sensitiva- Il comici Tronati. Il feroci romani. Nina. Los aparecidos. Frasquito. De Madrid a París. ¡Viva mi niña!. ¡Al gua patos!. Para casa de los padres. Toros de puntas. Los zangolotinos. ¡Cómo está la sociedad!. ¡Olé! Sevilla. El plato del día. Cádiz. Las hijas del Zebedeo.- El mismo demonio. Los lobos marinos. La Diva. Niña Pancha. El gorro frigio. Coro de señoras. La Gran Vía. Música Clásica. Certamen Nacional. Las campanadas. Las doce y media sereno. Lucifer. Colegio de señoritas. El lucero del alba. Chateau Margaux. Los baturros. La leyenda del monje. Los inútiles. Dúo de la africana. Los africanistas. Los Puritanos” (*Gaceta de Galicia*, 27 de noviembre de 1894).

⁹⁴⁷ *Gaceta de Galicia*, 27 de noviembre de 1894.

⁹⁴⁸ *Gaceta de Galicia*, 2 de diciembre de 1894.

⁹⁴⁹ *Gaceta de Galicia*, 1 de diciembre de 1894.

⁹⁵⁰ *Gaceta de Galicia*, 4 de diciembre de 1894.

⁹⁵¹ *Gaceta de Galicia*, 4 de diciembre de 1894.

⁹⁵² *Gaceta de Galicia*, 5 de diciembre de 1894.

del público pero esto cambió en las siguientes fechas fueron ganándose los artistas las simpatías del público que llenó las funciones⁹⁵³.

El día 3 de diciembre no hubo función pero regresaron al escenario el día 4 para interpretar la opereta *La czarina* de R. Chapí/J. Estremera, *Los zangolotinos* y se repitió *Los africanistas*⁹⁵⁴; a la última obra llegaron los intérpretes cansados debido a las repeticiones solicitadas por el público⁹⁵⁵ y sobre esto la prensa aconsejó que era bueno que se repitiese algún número cuando se merecía pero que no se tomase esto como sistema “pues resultaba perjudicial para el lucimiento de las obras”⁹⁵⁶. En esta función volvieron a ocurrir incidentes con los espectadores de las localidades más baratas⁹⁵⁷ así que, para evitar problemas entre el público y los actores, se decidió prohibir “en absoluto la entrada al escenario, excepto a las personas que por necesidad se ven precisadas a visitar esta parte del coliseo. Con aquella disposición se evitarán disgustos, si bien a la puerta del escenario se promovieron algunos por los desairados”⁹⁵⁸.

En las siguientes fechas interpretaron *Las campanas*, *La czarina* y *Olé Sevilla*⁹⁵⁹ (5 diciembre), *La czarina* y *Moro muza* de R. Chapí/F. Jaques (6 diciembre), *Los aparecidos*, *Moro muza* y *Tentaciones de San Antonio* de R. Chapí/E. Prieto y A. Ruesga (8 diciembre), *Las campanadas*, *Los zangolotinos* y *El moro muza* (9 diciembre), *El moro muza*, *La diva* de M. Nieto/M. Pina y *La leyenda del monje* de R. Chapí/C. Arniches y G. Cantó (11 diciembre), *Viva mi niña* de Á. Rubio/E. Jackson Cortés (estreno), *La fuente de los milagros* de J. Valverde/E. Sánchez Seña (estreno) y *Las doce y media y sereno* de R. Chapí/F. Manzano (12 diciembre), *Niña pancha*, *La diva* y *Al agua patos* de Á. Rubio/J. Jackson Veyán (13 diciembre), *La Gran Vía*, *Viva mi niña* y *Vía libre* de R. Chapí/C. Arniches y C. Lucio (estreno) (15 de diciembre)⁹⁶⁰, *La Gran Vía* y *Los aparecidos* (16 diciembre por la tarde), *La czarina*, *Vía libre* y *La leyenda del monje* (16 diciembre por la noche), *Fuente de los milagros*, *La mascarita* de R. Estellés/E. Prieto y A. Ruesga y *Vía libre* (18 diciembre).

El 19 de diciembre partió la compañía de zarzuela en tren hacia Vigo⁹⁶¹ para dar unas funciones en el Teatro Tamberlick haciendo un paréntesis en su abono en Santiago para de

⁹⁵³ *Gaceta de Galicia*, 11 de diciembre de 1894.

⁹⁵⁴ *Gaceta de Galicia*, 4 de diciembre de 1894.

⁹⁵⁵ *Gaceta de Galicia*, 5 de diciembre de 1894.

⁹⁵⁶ *Gaceta de Galicia*, 5 de diciembre de 1894.

⁹⁵⁷ “Otro ruego vamos a hacer a los espectadores de las localidades altas. Como en su mayoría compónese de alegres escolares, a nadie más que a estos conviene no permitir que de vez en cuando salga de aquellas alguna voz y algún dicho, impropios de una reunión que merece todo el respeto de que han hecho gala los corteses hijos de Minerva, en presencia del bello sexo; y como éste honra, en gran número, con su presencia el salón del teatro, constituyendo con sus encantos y con sus elegantes trajes uno de los mayores atractivos para la asistencia a las funciones teatrales, a su buen nombre interesamos el no permitir a nadie ciertas licencias reñidas con la educación, cuyos autores no deben ser compañeros suyos. Y conste que no lo decimos porque ayer hubiésemos notado nada de lo últimamente apuntado”. *Gaceta de Galicia*, 5 de diciembre de 1894.

⁹⁵⁸ *Gaceta de Galicia*, 11 de diciembre de 1894.

⁹⁵⁹ En la última de ellas la Srta. González bailó unas sevillanas junto a otra bailarina (*Gaceta de Galicia*, 5 de diciembre de 1894).

⁹⁶⁰ Para esta ocasión “la orquesta se ha reforzado con más metal y con la caja de la charanga de cazadores que lo mismo que el flautín, son dos actores importantes musicalmente hablando” (*Gaceta de Galicia*, 16 de diciembre de 1894), esta orquesta recibió grandes elogios como que “dicho sea sin modestia, es la mejor de Galicia” (*Gaceta de Galicia*, 18 de diciembre de 1894).

⁹⁶¹ *Gaceta de Galicia*, 19 de diciembre de 1894.

nuevo regresar a Compostela entre los días 7 y 9 -llegaron en dos tandas sus integrantes- para reanudar sus funciones en el Teatro Principal el 12 de enero de 1895⁹⁶². Volvió la compañía reforzada con algunos elementos⁹⁶³ como un nuevo barítono -Duval⁹⁶⁴-, un nuevo tenor -Solá- y una nueva tiple -Duran-⁹⁶⁵. Para su vuelta, el día 12, se había anunciado la interpretación de *El lucero del Alba* -finalmente, en su lugar interpretaron *Chateau Margaux*⁹⁶⁶- y repitieron *La Indiana* y *Niña Pancha* sin obtener el lleno de público que se esperaba para este reinicio del abono⁹⁶⁷ aunque fue aumentando en las siguientes funciones. El 13 de enero interpretaron *La Indiana*, *El lucero del Alba* y *Nina*⁹⁶⁸, el día 15 iban a interpretar *La verbena de la Paloma* pero debido a dificultades de última hora se aplazó ésta y en su lugar interpretaron *La czarina*, *Chateau Margaux* y *Los africanistas*⁹⁶⁹. Aparece de nuevo en la prensa el crítico musical que usa el seudónimo “O de decote” y le achacó a los autores de *Chateau Margaux* -José Jackson Veyán y Manuel Fernández Caballero- el desconocimiento del acento y lenguaje gallego confundiéndolo con el asturiano en el personaje de José:

Para terminar diremos que bien pudieron los autores de esta zarzuela naturalizar a Pepe en Asturias porque tanto el lenguaje (que todo terminar en u) como el canto del *lairu*, *lairu*, ni es gallego ni se lo parece. Es genuinamente astur: y es que de Galicia han hablado y escrito mucho; sin conocerla, o solo por algunos tipos del conjunto que acudía, en otros tiempos, a la pradera de San Isidro.⁹⁷⁰

El 16 de enero se subió a escena *Toros de puntas*, *Nina* de Á. Rubio/L.Cocat y H. Criado, “el baile de peteneras” y se estrenó *La madre del cordero* de G. Giménez/F. Yrayzoz⁹⁷¹; esta última se repitió al día siguiente junto con *Certamen Nacional* en la que participó el cuerpo de baile⁹⁷² bajo la dirección de Manuel Guerrero y con su hija entre el cuerpo de bailarines, “la graciosa Eulalia Guerrero, hija del mismo, hábil bailarina que el público de Madrid aplaudió mucho antes de ahora, y las no menos airoas Filomena Vilches, Valeriana Yuso, Mercedes Fernández y Elisa Galbán, hermosas las dos primeras, gentil y expresiva la tercera que viste con desembarazo el traje de hombre y modesta pero hábil la última”⁹⁷³. El día 19 por fin estrenaron *La verbena de la Paloma* de T. Bretón/R. de la Vega⁹⁷⁴ con gran aparato escénico y se repitió al día siguiente en la función de la noche⁹⁷⁵ con un lleno absoluto; ese día por la tarde también se interpretaron *Las campanadas*, *La madre del cordero* y *La indiana*. El día 22 tuvo lugar la última función del abono, la número 20, en la que interpretaron *Las hijas de Zebedeo* y la tercera representación de *La verbena de la Paloma*.

⁹⁶² La primera función fue anunciada para el día 10 pero tuvo que ser pospuesta para el día siguiente posiblemente por estar esperando la llegada de nuevo personal para la compañía dado el temporal que azotaba Castilla y que impidió la llegada a tiempo del tren en el que venían los nuevos actores y bailarinas.

⁹⁶³ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1895.

⁹⁶⁴ *Gaceta de Galicia*, 13 de enero de 1895.

⁹⁶⁵ *Gaceta de Galicia*, 10 de enero de 1895.

⁹⁶⁶ *Gaceta de Galicia*, 13 de enero de 1895.

⁹⁶⁷ *Gaceta de Galicia*, 13 de enero de 1895.

⁹⁶⁸ *Gaceta de Galicia*, 15 de enero de 1895.

⁹⁶⁹ *Gaceta de Galicia*, 15 de enero de 1895.

⁹⁷⁰ *Gaceta de Galicia*, 16 de enero de 1895.

⁹⁷¹ *Gaceta de Galicia*, 16 de enero de 1895.

⁹⁷² *Gaceta de Galicia*, 17 de enero de 1895.

⁹⁷³ *Gaceta de Galicia*, 17 de enero de 1895.

⁹⁷⁴ Se había estrenado 11 meses antes en el Teatro Apolo, el 17 de febrero de 1894.

⁹⁷⁵ Hubo de tarde y noche por ser domingo.

El estreno de *La verbena de la Paloma* fue un verdadero suceso artístico tanto por la belleza de la partitura como por la interpretación de los artistas⁹⁷⁶. La prensa dijo de esta obra que era difícil pero bonita aunque se necesitaba de más de una audición para “aquilatar el gran valor y mérito de la música, la cual hace de esta zarzuela una de las mejores obras de su género en la época actual”⁹⁷⁷. A pesar de esta percepción, el público la recibió con mucho agrado y pidió que Ortiz subiese al palco escénico a compartir con los artistas de su compañía los nutridos y merecidos aplausos que se les tributaron al final. Esta zarzuela fue entusiasmando cada día más según iban transcurriendo sus representaciones. En la vecina ciudad de A Coruña, también tuvo un gran éxito *La verbena de la Paloma* cuando se había representado en el Circo Coruñés en agosto de este mismo año cuando mucha gente se quedó sin ver la representación por haberse agotado todas las entradas⁹⁷⁸. Hasta Galicia también llegaron noticias del éxito de esta zarzuela en Montevideo donde se habían agotado varias ediciones de la partitura en las tiendas de música temiéndose algún periodista que “llegue a hacérsenos detestable”⁹⁷⁹.

Tras el éxito de público alcanzado en este primer abono, decidieron abrir un segundo por 10 funciones. Este segundo abono se inició el día 23 con *Campanero y sacristán* de M. Fernández Caballero y M. Hermoso/E. Ayuso y M. de Labra, *Certamen nacional* y por cuarta vez *La verbena de la Paloma*. Hubo un incidente este día:

A la mitad de la representación de “Campanero y sacristán”, hubo necesidad de hacer un oscuro en la escena y el gasista tomó la llave de las luces de los palcos en lugar de la de la batería del escenario, apagándose las luces del primero, pero continuando todas las demás encendidas. El público atribuyó esto a una interrupción de la cañería, pero a un mal intencionado de la galería le dio la infame ocurrencia de lanzar la voz de fuego, agua, originándose un tumulto allí mismo, de protesta contra el que las pronunció, llevando la alarma al público de las butacas y palcos y produciendo por lo tanto un tumulto. Los artistas salieron todos al escenario diciendo a grandes voces que no ocurría nada y vista por el público la tranquilidad de los actores, renació entre él la calma y la función continuó después de volver todos a sus localidades.⁹⁸⁰

El 24 -día de moda- se interpretó *Lobos marinos* de R. Chapí/M. Ramos Carrión y V. Aza y se anunció *De Madrid a París* de F. Chueca y J. Valverde/J. Jackson Veyán y E. Sierra aunque al final volvieron a repetir por quinta vez *La verbena de la Paloma*. Al terminar Eulalia Guerrero y el cuerpo de baile bailaron *Poupurrí Nacional*. El día 23 se estrenó *El proceso del can-can* de F. A. Barbieri/Amalfi, el día 26 interpretaron *Coro de señoras* de M. Nieto/M. Pina/V. Aza y M. Ramos Carrión y de nuevo *El proceso del can-can*, el 27 a las 15h⁹⁸¹ interpretaron *Certamen Nacional*, *La madre del cordero* y el baile *Poupurrí Nacional* y a las 20h *El dúo de la africana*, *Nina* y *La verbena de la Paloma*. El día 29 interpretaron *Lobos marinos* y *De Madrid a París*, el 30 *Viva mi niña*, *Lucifer* de A. Brull/S. Delgado y se estrenó *Las amapolas* de T. L. Torregrosa/C. Arniche y C. Lucio y el 31 -función de moda- se estrenó *El mismo demonio* de R. Chapí/F. Manzano.

⁹⁷⁶ *Gaceta de Galicia*, 20 de enero de 1895.

⁹⁷⁷ *Gaceta de Galicia*, 20 de enero de 1895.

⁹⁷⁸ *La Voz de Galicia*, 19 de agosto de 1894.

⁹⁷⁹ *La Voz de Galicia*, 29 de septiembre de 1894.

⁹⁸⁰ *Gaceta de Galicia*, 24 de enero de 1895.

⁹⁸¹ En esta función hubo rebaja de precios.

Como despedida de esta compañía de zarzuela, Eduardo Ortiz dirigió una carta al director de la *Gaceta de Galicia* al que rogaba le hiciese llegar a la ciudad sus agradecimientos y tributando de paso un homenaje a su “ilustrado y galante público en mi nombre y en el de toda la Compañía”⁹⁸² y aprovechando para anunciar que volverían a Santiago de Compostela en breve para dar a conocer, entre otras nuevas obras, *El tambor de granaderos*⁹⁸³.

El crítico “O de Cote”⁹⁸⁴ dedicó un amplio texto⁹⁸⁵ a la compañía de Ortiz en el que destacó el esfuerzo artístico de sus componentes lo que llenó el aforo especialmente los sábados y domingos. Sobre la última función resalta el aprecio demostrado por los asistentes hacia la Sra. Zaragozi, en especial en el vals de *Chateau Margaux* por el cual le fueron lanzados varios ramos de camelias y mimosas -recordemos que ya se había dado a conocer en Santiago con esta misma obra en 1894-. Este mismo crítico avisó en varias ocasiones del peligro de las repeticiones tan habituales de las obras representadas⁹⁸⁶, de hecho, esta empresa repitió muchas veces varias de sus obras como podemos ver en el siguiente cuadro:

Tabla 5. Obras representadas por la compañía de Eduardo Ortiz y número de repeticiones

<i>El dúo de la africana</i>	2	<i>Viva mi niña</i>	3	<i>La madre del cordero</i>	4
<i>Niña pancha</i>	4	<i>La fuente de los milagros</i>	2	<i>Certamen Nacional</i>	3
<i>Los africanistas</i>	3	<i>Las doce y media y sereno</i>	1	<i>La verbena de la Paloma</i>	6
<i>La czarina</i>	4	<i>Al agua patos</i>	1	<i>Las hijas de Zebedeo</i>	1
<i>Los Zangolotinos</i>	2	<i>La Gran Vía</i>	2	<i>Campanero y sacristán</i>	1
<i>Las campanas</i>	1	<i>Vía libre</i>	3	<i>Lobos marinos</i>	2
<i>Olé Sevilla</i>	1	<i>Los aparecidos</i>	1	<i>Poupurrí Nacional</i>	2
<i>Moro muza</i>	4	<i>La mascarita</i>	1	<i>El proceso del can-can</i>	2
<i>Los aparecidos</i>	2	<i>Chateau Margaux</i>	2	<i>Coro de señoras</i>	1
<i>Tentaciones de San Antonio</i>	1	<i>La Indiana</i>	3	<i>De Madrid a París</i>	1
<i>Las campanadas</i>	2	<i>El lucero del Alba</i>	1	<i>Lucifer</i>	1
<i>La Diva</i>	2	<i>Nina</i>	3	<i>Las amapolas</i>	1
<i>La leyenda del monje</i>	2	<i>Toros de puntas</i>	1	<i>El mismo demonio</i>	1

El día 29 de enero partió el Sr. Ortiz hacia Lisboa así que quedó al frente de la compañía el Sr. Nadal. Aunque se había anunciado que su empresa iría desde Santiago a A Coruña⁹⁸⁷, finalmente se fueron a actuar en el Teatro de Doña Amelia⁹⁸⁸ en Lisboa el 5 de febrero (Nicolás Martínez, 2015: 673-675) descartando así cualquier atisbo de abrir un tercer abono en Compostela⁹⁸⁹. Tras su periplo portugués volvieron a Galicia solicitando dar funciones en Vigo en el Teatro Tamberlick y la prensa compostelana comentó a raíz de esto que Ortiz “por

⁹⁸² *Gaceta de Galicia*, 5 de febrero de 1895.

⁹⁸³ Cosa que cumplió en 1895.

⁹⁸⁴ El crítico musical que se esconde tras este alias, se designa en ocasiones como “O de decote” o como “O de cote” que hace referencia a la expresión gallego “decote” que significa de modo continuo o habitual.

⁹⁸⁵ *Gaceta de Galicia*, 5 de febrero de 1895.

⁹⁸⁶ *Gaceta de Galicia*, 19 de enero de 1895.

⁹⁸⁷ *Gaceta de Galicia*, 26 de enero de 1895.

⁹⁸⁸ *Gaceta de Galicia*, 2 de febrero de 1895.

⁹⁸⁹ *Gaceta de Galicia*, 29 de enero de 1895.

lo visto no le gusta salir de Galicia en cuyos teatros debe de irle bien”⁹⁹⁰. María González dejó esta compañía, embarcó en Cádiz para Buenos Aires a donde iba contratada por una temporada a 6.000 pesetas mensuales⁹⁹¹; esta cantante había dejado tan buen recuerdo en Santiago que meses más tarde la prensa compostelana se hizo eco de sus éxitos:

Respecto a la tiple de zarzuela señorita María González, que actuó en el teatro de la Rúa Nueva en el invierno último se halla en Buenos Aires, haciendo fortuna y encantando a aquellas gentes.

El teatro del Odeón de Buenos Aires se ve concurridísimo todas las noches, y la linda portuguesa María González está causando verdadero entusiasmo en aquel público, que últimamente la prodigó una ovación al bailar unas bonitas sevillanas en la zarzuela “¡Olé, Sevilla!”.

El señor Cimaco dos Reis, secretario de la Sociedad Portuguesa de S.M., y conocido periodista y corresponsal, obsequió con un opíparo almuerzo a la bella artista su compatriota.

La flor y nata de los residentes portugueses figuraban alrededor de la joven cantante, que concurrió acompañada de su hermana la señora Alfaro y el esposo de ésta. Al final del banquete se pronunciaron brindis de homenaje y felicitación a María González.⁹⁹²

Debemos resaltar que la primera tiple, anunciada en Santiago como María González aunque la prensa lisboeta solía escribir su apellido como Gonçalves, era apodada “la portuguesa” porque había nacido en Elvas y su familia era portuguesa, aunque se trasladó a vivir primero a Badajoz y después a Madrid desde niña.

5.5.2.25. La fugaz visita de Cosme Bauzá y *La Dolores* (1895)

No fue la compañía de Eduardo Ortiz la que vino sino la dirigida por Cosme Bauzá que ya había estado en el Teatro Principal con la agrupación de Misael Romero en julio de 1887. La lista de sus miembros fue: Cosme Bauzá (maestro director y concertador), Francisco Villegas (director de escena), Eulalia González (primera tiple dramática), Antonia Segura (primera tiple ligera), María Pizarro (primera tiple cómica), Asunción Vargas (tiple matrona), Concepción Fernández (tiple característica), Constanza Ríos (otra tiple), Luis Mendizábal (primer tenor), Eduardo Garro (primer tenor cómico), Valentín González (primer bajo), Alfredo Suárez (segundo barítono), Manuel Guaga (segundo bajo), Antonio Rodríguez (característico), Francisco Villegas y Antonio Segura (actores cantantes), Adela Hulk, Josefa García y Antonia López (comprimarias), José Villalva, José Gaye y Francisco García (comprimarios), José Calatayud y Enrique Pérez (apuntadores), Francisco Oña (representante de la compañía) y treinta coristas de ambos sexos⁹⁹³. En ella figuraban artistas que ya eran viejos conocidos del público compostelano como Eulalia González y Antonia Segura -la cual había estado como partiquina en la anterior ocasión⁹⁹⁴ pero ahora venía en calidad de primera tiple ligera-.

⁹⁹⁰ *Gaceta de Galicia*, 27 de marzo de 1895.

⁹⁹¹ *Gaceta de Galicia*, 27 de marzo de 1895.

⁹⁹² *Gaceta de Galicia*, 6 de julio de 1895.

⁹⁹³ *Gaceta de Galicia*, 5 de julio de 1895.

⁹⁹⁴ *Gaceta de Galicia*, 14 de julio de 1895.

Llegaron en el tren de la tarde del 11 de julio⁹⁹⁵ para comenzar el día 13 en el coliseo de la Rúa Nova con *La tempestad* a las 20.45h⁹⁹⁶. Las críticas a esta primera función no pudieron ser más favorables y los artistas rivalizaron en “evidenciar sus portentosas facultades artísticas”⁹⁹⁷. En los días posteriores representaron *Los diamantes de la corona* (14 julio), *El rey que rabió* (15 julio)⁹⁹⁸, se estrenó *La Dolores* de T. Bretón/J. Feliú y Codin (17 julio)⁹⁹⁹ y se repitió esta ópera al día siguiente, *El lucero del alba*, *El dúo de la africana* y *Los Africanistas* (19 julio)¹⁰⁰⁰, estreno de *Miss Helyett* de E. Audran/S. M. Granés¹⁰⁰¹ (20 julio), *Jugar con fuego* y *Los africanistas* (21 julio)¹⁰⁰², *Sueños de oro* (22 julio), *Las hijas de Eva* (23 julio)¹⁰⁰³, *Marina* y *El dúo de la africana* (25 julio, función extraordinaria fuera de abono), *La verbena de la Paloma* (27 julio)¹⁰⁰⁴ y en la última función *La verbena de la Paloma*, *La gallina ciega* y estreno *La rebotica* de R. Chapí/V. Aza (28 julio). La compañía partió para Vigo el 30 de julio y comenzó allí sus labores el 6 de agosto.

Lo más destacable de este abono fue el estreno compostelano, el 17 de julio, de *La Dolores* que acababa de ser presentada en el Teatro de la Zarzuela el 16 de marzo de 1895, es decir, llegó a Santiago sólo cuatro meses después de su estreno mundial. Los compostelanos estaban ansiosos por conocer esta obra y acudieron en masa tanto al estreno como a la repetición del día siguiente¹⁰⁰⁵ seguramente informados del gran éxito que había obtenido esta obra en su estreno madrileño que, según algún pediodista¹⁰⁰⁶, supuso un gran paso en pro de la ópera española y una obra muy superior a las compuestas hasta el momento por el maestro Bretón por la claridad de ideas y por la instrumentación¹⁰⁰⁷; tal había sido el éxito en su

⁹⁹⁵ *Gaceta de Galicia*, 12 de julio de 1895.

⁹⁹⁶ *Gaceta de Galicia*, 13 de julio de 1895.

⁹⁹⁷ *Gaceta de Galicia*, 14 de julio de 1895.

⁹⁹⁸ El 16 de julio no hubo función debido a que varios abonados contrataron a la compañía para actuar esa noche en una velada celebrada en una quinta de Santiago de Compostela (*Gaceta de Galicia*, 16 de julio de 1895).

⁹⁹⁹ En esta sesión participó la charanga de Cazadores de La Habana que tocó “en la escena a la entrada de una compañía de soldados mandada por el sargento que enamora a *La Dolores*” (*Gaceta de Galicia*, 17 de julio de 1895).

¹⁰⁰⁰ La entrada no fue “nada más que regular y la orquesta bien” (*Gaceta de Galicia*, 20 de julio de 1895).

¹⁰⁰¹ Zarzuela cómica en 3 actos y en verso arreglada del francés por Salvador M. Granés y música del maestro Audrán (*Gaceta de Galicia*, 20 de julio de 1895). La prensa compostelana dijo que “Don Salvador María Granés supo arreglar para la escena española esta opereta francesa con delicadísimos y fáciles versos. [...] en los pasillos donde literatos, críticos, revisteros y gentes que gustan de discutir cuanto con el arte se refiere, habían formado grupos para discutir la exposición del argumento y estaban conformes con que resultaba algo cruda. En el intermedio del segundo acto, ya la opinión había sufrido una variante grandísima, respecto de las tendencias de la obra. Los que creían que Granés les presentaría alguno de aquellos asuntos que sirvieron para que escritores franceses viesan representadas sus producciones sólo en el marco del Teatro Libre, se habían equivocado por completo. “Helyett” se idealizaba cada vez más y en aquellos hermosos endecasílabos, veíase bien patente el tipo que el autor quiso presentar” (*Gaceta de Galicia*, 21 de julio de 1895).

¹⁰⁰² Acerca de esta función comentó la prensa que “es evidente que la zarzuela del repertorio antiguo, es la que más agrada” (*Gaceta de Galicia*, 23 de julio de 1895).

¹⁰⁰³ El 24 de julio no hubo función con motivo de los fuegos artificiales que se quemarán en la plaza de Alfonso XII (la actual plaza del Obradoiro) (*Gaceta de Galicia*, 24 de julio de 1895).

¹⁰⁰⁴ En esta función, de manera excepcional, participó el miembro de la redacción de la *Gaceta de Galicia* José Fernández Taffall interpretando el papel de Don Hilarión (*Gaceta de Galicia*, 27 de julio de 1895).

¹⁰⁰⁵ *Gaceta de Galicia*, 18 de julio de 1895.

¹⁰⁰⁶ *El Día*, 17 de marzo de 1895.

¹⁰⁰⁷ “El maestro ha dado a la orquesta la importancia que tiene en las óperas modernas, en muchas ocasiones superior a la de las voces, sin preocuparse de que escribía para popularizar la ópera española, y de que la profusión de detalles instrumentales y el lujo de sonoridades no pueden apreciarlo en todo su valor más que una pequeña parte del público, y a veces estorba a la sencillez melódica, requisito indispensable de la música popular” (*El Día*, 17 de marzo de 1895).

estreno madrileño que el público que llenaba el teatro acompañó al compositor hasta su casa a los gritos de ¡Viva la ópera española!¹⁰⁰⁸.

5.5.2.26. El regreso de Eduardo Ortiz (1895)

Se había anunciado que sería la compañía de zarzuela del Sr. Ortiz la que actuaría en el Teatro Principal de Santiago de Compostela en las fiestas del Apóstol de 1895 tras desarrollar sus representaciones en León y Burgos. En la publicidad previa a esta visita se decía que en dicha compañía “figuran artistas tan ventajosamente conocidos del público santiagués, como la tiple Eulalia González y el tenor Beltrami, y otros no menos notables, entre los cuales citaremos a la tiple ligera señorita Segura y al bajo don Valentín González, dos cantantes de gran mérito”¹⁰⁰⁹ además de incluir un coro muy numeroso que constaba de treinta y seis personas. Entre su repertorio anunciaban que alternarían las representaciones de zarzuelas grandes con obras del género chico de Arrieta, Barbieri, Marqués, Gaztambide, Oudrid, Chapí y “tantos otros compositores que han dado días de gloria a la zarzuela española”¹⁰¹⁰. Como novedades ofrecerían las zarzuelas en un acto *El tambor de granaderos* de R. Chapí/E. Sánchez Pastor, *El cabo primero* de M. Fernández Caballero/C. Arniches y C. Lucio y la ópera española *La Dolores*¹⁰¹¹ para la que contarían con decorado y vestuarios especiales por lo que se elevarían considerablemente los precios en vista de los grandes gastos que originaría su representación pero respetando los precios de los abonados¹⁰¹².

Como acabamos de ver, la empresa que actuó en el Apóstol fue la de Bauzá pero en noviembre volvió al Teatro la compañía de Eduardo Ortiz que ya había estado el anterior invierno. Esta compañía venía desde Málaga en el barco Cabo Quejo y debía llegar a Santiago el 3 de noviembre pero, debido al temporal, no pudo arribar a Vigo hasta la noche del sábado 9 por lo que desembarcó el día 11 en Carril¹⁰¹³. La lista de esta compañía estaba integrada por: Eduardo Ortiz (director de la compañía), Isabel Hernando (primera tiple), Pilar Aceves y Eloisa Queteuti (otras primeras tiples), Natividad Hernando (segunda tiple, dama joven), Concha Cecilio (tiple característica), Dolores Cortés, Josefa Orts, Juana Colina, Victorina Vega, Cándida Peiró y María Gascó (partiquinas), Julio Nadal (primer actor cómico), Félix Angoloti (tenor cómico), Casto Gascó (barítono), Rodolfo Recober y Vicente Bayarry (bajos), Francisco García, Manuel Zambruno y Emilio Gascó (segundas partes), Vicente Lecha, Rafael Angoloti y Antonio Hueto (partiquinos), José Montilla (maestro de partes y coros), Juan B^a Peiró y Enrique Cabello (apuntadores), Florencio Fiscowich y Pablo Martín (archivo), Sra. Viuda de Vila (sastrería) y 24 coristas de ambos sexos¹⁰¹⁴. En esta lista figuraban artistas tan notables y que en Santiago habían sido tan aplaudidos como los señores Nadal, Recober o la Sra. Cecilio¹⁰¹⁵. A Isabel Hernando se la presentó como una “notable tiple que en Córdoba y otras poblaciones consiguió triunfos”¹⁰¹⁶. La compañía traía un repertorio completo y “muchas obras nuevas que están siendo muy aplaudidas en la corte”¹⁰¹⁷.

¹⁰⁰⁸ *El Heraldo de Madrid*, 17 de marzo de 1895.

¹⁰⁰⁹ *Gaceta de Galicia*, 26 de junio de 1895.

¹⁰¹⁰ *Gaceta de Galicia*, 26 de junio de 1895.

¹⁰¹¹ *Gaceta de Galicia*, 26 de junio de 1895.

¹⁰¹² *Gaceta de Galicia*, 5 de julio de 1895.

¹⁰¹³ *Gaceta de Galicia*, 12 de noviembre de 1895.

¹⁰¹⁴ *Gaceta de Galicia*, 23 de octubre de 1895.

¹⁰¹⁵ *Gaceta de Galicia*, 18 de octubre de 1895.

¹⁰¹⁶ *Gaceta de Galicia*, 18 de octubre de 1895.

¹⁰¹⁷ *Gaceta de Galicia*, 18 de octubre de 1895.

El 14 de noviembre inauguraron el abono en el Teatro con *La diva*, *La madre del cordero* y *La czarina*¹⁰¹⁸ y en los siguientes días *El dúo de la africana*, ¡Viva mi niña! y *El alcalde interino* (el 15 noviembre), *Los dineros del sacristán* (16 noviembre), *El dúo de la africana*, *La czarina*, *Viva mi niña*, *La madre del cordero* y *Las campanadas* (17 noviembre)¹⁰¹⁹, *El cabo primero* (19 noviembre), *La madre del cordero*, *El cabo primero* y *Los africanistas* (20 noviembre)¹⁰²⁰, estrenos de *El tambor de Granaderos*¹⁰²¹ y la zarzuela *De Herodes a Pilatos* de M. Fernández Caballero/L. de Larra y M. Gullón (26 noviembre)¹⁰²², se repitió *El tambor de Granaderos* (24 noviembre), *El certamen nacional* y *De Herodes a Pilatos* (26 noviembre), *El Tambor de Granaderos*, *De Herodes a Pilatos* y *Triple Alianza* de M. Fernández Caballero/J. Jackson Veyán (27 noviembre), *El cura del regimiento* de R. Chapí/E. Sánchez Pastor (estreno) y *El cabo primero* (28 noviembre), *El tambor de Granaderos*, *La verbena de la Paloma* y *Chateau Margaux* (1 diciembre en doble función de tarde y noche) y para la última función interpretaron *Las Tentaciones de San Antonio*, *La revista* de M. Fernández Caballero/M. Echegaray (estreno) y *La verbena de la Paloma* (3 diciembre).

Se anunció que el 4 de diciembre esta compañía debutaría en Ferrol para dar un abono de 15 funciones¹⁰²³ pero debido al éxito alcanzado con su primer abono en Santiago, retrasaron su partida hasta el día 9 para dar un segundo abono por cinco representaciones. La primera función de este segundo abono fue el día 4 repitiéndose la *La revista*, se estrenó la zarzuela *El hijo de su excelencia* de G. Giménez/L. de Larra y M. Gullón y además tuvo lugar la primera representación de *Las amapolas*. El día 5 -día de moda- subieron a escena *El mismo demonio* y *El tambor de Granaderos* por última vez debido a que tenían que embalar ya el decorado y vestuario para mandarlo a Ferrol. En las otras funciones interpretaron *Las hijas del Zebedeo*, *El dúo de la africana* y *El monaguillo* de M. Marqués/E. Sánchez Pastor (6 diciembre), *La revista*, *Cómo está la sociedad* de Á. Rubio y C. Espino/J. de Burgos y *El cura del regimiento* (7 diciembre) y, como cierre del abono, el día 8 de diciembre dieron dos funciones con *Cómo está la sociedad*, *La verbena de la Paloma* y *El cura del regimiento* -a las 15h- y *Los lobos*

¹⁰¹⁸ *Gaceta de Galicia*, 13 de noviembre de 1895.

¹⁰¹⁹ El 17 de noviembre hubo función de tarde y noche poniendo en escena un total de seis zarzuelas. Debido al esfuerzo de cantar tantas obras, Julio Nadal (que se hallaba un poco acatarrado) le era casi imposible cantar al llegar a la función de la noche. En *La czarina* el barítono Gascó substituyó a Nadal, haciéndolo muy bien. El tenor Angoloti cantó en todas las seis zarzuelas y lo hizo bien, especialmente en *El dúo de la Africana* (*Gaceta de Galicia*, 19 de noviembre de 1895).

¹⁰²⁰ Ya en la anterior ocasión se le había achacado que repetían demasiado las obras y en esta ocasión muchos abonados se quejaron de esto mismo y de que no traían entre su repertorio pocos estrenos pero en este caso la prensa salió en su defensa que “debían tener en cuenta esos señores abonados, que no todos los días puede haber estrenos y que además de los *Dineros del Sacristán*, que aquí era nuevo, se dio a conocer *El Cabo Primero* y en esta semana se estrena el *Tambor de Granaderos* y en la próxima otras varias y novedad” (*Gaceta de Galicia*, 20 de noviembre de 1895).

¹⁰²¹ La prensa dijo acerca esta obra en su estreno compostelano que “La fama de esta zarzuela es muy merecida. No se asemeja a estas orbitas que hoy hacen furor en los escenarios; allí hay algo más que un enredo, hay argumento. Si desmenuzáramos las escenas y analizáremos los chistes que el libreto contiene, no solo ocuparíamos más espacio del que disponemos, sino que tendríamos que confesar que todas aquellas gracias están traídas muy a cuento y no son de las poco cultas. De pocos autores cómicos que cultivan el género chico; y es que su tambor se ve cada vez con más gusto, porque entendemos que con esta zarzuela ha de suceder esto. Nada queremos decir del argumento que como decimos más arriba lo pone, porque suponemos que pocos quedarán sin ver en Santiago *El Tambor de Granaderos*, y de este modo habrán de convencerse de cuanto hicimos haciendo a la vez justicia la compañía del señor Ortiz, que presentó la zarzuela con acierto indiscutible. El cuadro de la jura de bandera ha resultado admirablemente bien, siendo el cuadro de resistencia del *Tambor* uno de los que al público más interesan porque en él todo es españolismo”. *Gaceta de Galicia*, 24 de noviembre de 1895.

¹⁰²² Gran éxito en esta función, la mayor parte de los números musicales fueron repetidos a instancia del público y al final fue llamado al palco escénico el director de la compañía, el Sr. Ortiz “en donde recogió los aplausos de los espectadores”. *Gaceta de Galicia*, 24 de noviembre de 1895.

¹⁰²³ *Gaceta de Galicia*, 26 de noviembre de 1895.

marinos, De Madrid a París y Al agua patos -a las 20h-. Desde Santiago partieron para A Coruña donde cogieron un barco hasta Ferrol¹⁰²⁴.

Se anunció la posible visita para Reyes de 1896 de “cualquiera de las compañías que actúan en los teatros de Pontevedra y Ourense, dirigidas por los señores Casielles y Soriano”¹⁰²⁵ pero no tuvo lugar ninguna de ellas. El 19 de abril el cuerpo escolar puso en escena *La verbena de la paloma*, *Los puritanos* y *Los africanistas* “con objeto de allegar recursos y contribuir a la mayor brillantez de los festejos que se celebrarán el próximo 2 de Mayo”¹⁰²⁶. El orden de la función y el reparto para cada una de las obras fue el siguiente:

ORDEN DEL ESPECTÁCULO

1º. Se pondrá en escena la zarzuela en un acto y tres cuadros, letra de don Ricardo de la Vega y música del maestro Bretón, titulada

LA VERBENA DE LA PALOMA

Reparto

D. Hilarión, señor Tafall.- Julián, Zepedano (N).- Susana, Casares.- Casta, Ochoa.- Tabernera y cantaora, García de la Riva.- Tía Antonia, Sánchez (A.).- D. Sebastián, Gándara.- Tabernero, Allones (C.).- Doña Severiana, Pérez (F.).- Doña Mariquita, García.- Candelaria, vecina 1ª y portera, Pérez (R.).- Una chica, Cereijo.- Un señor, Hueso (A.).- Mozo 1º, Martínez.- Ídem 2º, Luyando.- Un vecino, Sánchez (J.).- UN inspector y portero, Cal.- Hortera 1º, Villardefranco.- Ídem 2º, Lera.- Sereno, Velón.- Guardia 1º, Otero.- Ídem 2º, Orge (h.).- Coro general

2º. El pasillo cómico-lírico en un acto, letra de los señores Lucio y Arniches, música de los señores Valverde y Torregosa, titulada

LOS PURITANOS

Reparto

Señora Petra, Pérez (F.).- Dolores, Casares.- Señora Justa, Cereijo.- Una señora, Allones (A.).-Una niña, Pérez (R.).- Pérez, Tafall.- Señor Bernabé, Zepedano (N.).- Melchor, Gándara.- Paulino, Allones (C.).- Camarero 1º, De La Riva (R.).- Ídem 2º, Velón.- Ídem 3º, Orge (A.).- Rodríguez, Orge (H.).- Regleta, Goyanes (J.).- Silverio, Luyando.- Un novio, Sestelo.- Coro general

3º. La humora la cómico-lírica en un acto y tres cuadros, letra de los señores Merino y Marín, música de los señores Caballero y Hermoso, titulada

LOS AFRICANISTAS

Reparto

Marianita señor La Riva.- Seña Concha, Sánchez (A.).- Colasa, Pérez (F.).- Cerdeira, Gándara.- El Alcalde, Velón.- Pesca, Zepedano (N.).- Telmo, Tafall.- Ciriaco, Cal.- Alforjas, Otero.- Civil 1º, Orge (H.).- Ídem 2º, Villardefrancos.- Mozo 1º, Hueso (A.).- Ídem 2º, Orge (A.).- Coro general

El coro lo forman entre las tres obras los señores siguientes:

Mujeres: Sres. D. Ricardo y Federico Pérez, Manuel Hueso, Luis Cereijo, Julio Prieto, Manuel García, Adolfo Allones, José Garriga, Armindo Artaza.

Hombres: Sres. D. José Lera, Álvaro Orge, Enrique Lens, Manuel Zepedano, Andrés Hueso, Enrique Villardefrancos y Manuel Colmeiros.¹⁰²⁷

Analizando el resumen de ingresos y gastos de esta función obtenemos información importante y tan variada como el pago de los derechos de autor -propiedad literaria y musical-

¹⁰²⁴ *Gaceta de Galicia*, 11 de diciembre de 1895.

¹⁰²⁵ *Gaceta de Galicia*, 7 de diciembre de 1895.

¹⁰²⁶ *El Eco de Santiago*, 17 de abril de 1896.

¹⁰²⁷ *El Eco de Santiago*, 17 de abril de 1896.

, la afinación, traslados y subida de los pianos o las partituras de *Los africanistas*¹⁰²⁸. Los ingresos por ventas de entradas ascendieron a 1.574'24 pesetas. Los gastos se dividieron en dos apartados: los satisfechos por el taquillero (229'05 pesetas) y los hechos por la comisión (67'50 pesetas). Entre los pagos realizados por el taquillero se disponían las minutas del peluquero, guardarropía, cobrador, conserje, limpiador o el importe satisfecho al dueño del teatro por el alquiler del local (30 pesetas) mientras que en las cuotas desembolsadas por la comisión incluían la impresión de carteles y programas de mano o los desplazamientos de los pianos. Los desembolsos relacionados con la parte musical se repartieron entre ambos apartados, corriendo el taquillero con los de la orquesta (90 pesetas), el afinador del piano (5 pesetas) o los gastos derivados de satisfacer la “propiedad literaria y musical” (30 pesetas) y recayendo en la comisión los de las partituras de *Los africanistas* (12 pesetas) o los desplazamientos de los pianos (18 pesetas por llevarlos y traerlos y 5 pesetas por subirlos para los ensayos).

En cuanto al aspecto artístico de la función, las tres obras se pusieron en escena con todo lujo de detalles y fueron interpretadas con tal perfección que dejó sorprendidos a los críticos y, más que simples aficionados, les parecieron consumados artistas, aprovechando para aconsejarle a los simpáticos escolares que no debían abandonar el camino emprendido ya que pusieron de relieve sus brillantes facultades para el arte¹⁰²⁹.

5.5.2.27. Bergés de nuevo en Santiago (1896)

La siguiente compañía profesional que visitó el coliseo compostelano fue la de zarzuela del Sr. Bergés en la temporada de Pascua¹⁰³⁰ para dar un abono de 16 funciones¹⁰³¹. Su debut estaba planeado para el 28 de abril para lo que se verificó a toda prisa la restauración de telones y otros trabajos¹⁰³². El elenco de esta compañía estaba formado por: Eduardo G. Bergés (director artístico y primer tenor), Eugenio Fernández (director de escena), Vicente Peydró (maestro director y concertador), Enriqueta Naya de Bueso y Francisca Rintor (primeras tiples), Carmen Sendra (primera tiple cómica), Ramona Galindo y Francisca Haro (segundas tiples), Enriqueta Teda (característica), Vicente Bueso (primer barítono), Ramón de la Guerra (primer tenor cómico), Elías Peris (primer bajo), Juan Moro Mengol (segundo tenor), Eutallo Echavarry (Segundo tenor barítono), José Navarro (segundo tenor cómico), Antonio de la Guerra (segundo bajo), Carolina García, Rosa Gómez y Consuelo Gil (partiquinas), Ramón Navarro, Mariano Beut, Justo Sanz, José Balls y Antonio Asensio (partiquinos), Manuel Rodrigo y Gregorio Díaz (apuntadores), 26 coristas de ambos sexos, 26 profesores de orquesta, banda militar en escena, Florencio Fiscowich y don Pablo Marín (archivos), Sra. Viuda de Vila (sastrería) y Primo Hernández (peluquero)¹⁰³³. Dividieron su repertorio al publicitarlo en tres bloques según el número de actos de estas e indicando las que eran “nuevas”:

¹⁰²⁸ *Gaceta de Galicia*, 22 de abril de 1896.

¹⁰²⁹ *El Eco de Santiago*, 21 de abril de 1896.

¹⁰³⁰ *Gaceta de Galicia*, 13 de febrero de 1896.

¹⁰³¹ *El Eco de Santiago*, 24 de abril de 1896.

¹⁰³² *El Eco de Santiago*, 16 de abril de 1896.

¹⁰³³ *El Eco de Santiago*, 24 de abril de 1896.

Obras en tres actos: (Nuevas) *Mujer y Reina*, *El Ángel Guardián*, *El Duque de Gandía*, y *La Estudiantina*- *La Tempestad*- *El rey que rabió*- *La Bruja*- *Miss Hellyett*- *La Marsellesa*- *El salto del pasiego*- *Catalina*- *Jugar con fuego*- *Pan y toros*- *El Juramento*- *La conquista de Madrid*- *Campanone*- *El Molinero de Subiza*- *El Anillo de hierro*- *La guerra Santa*- *El Diablo en el poder*- *Las hijas de Eva*- *El dominó azul*- *Las campanas de Carrión*- *El sargento Federico*- *Los Magiares*- *Las dos princesas*- *Los diamantes de la Corona*.

Obras en dos actos: *Marina*- *El Postillón de la Rioja*- *Las Amazonas del Tormes*- *La Gallina Ciega*- *Cádiz*.

Obras en un acto: *España en Cuba (nueva)*- *Campanero y Sacristán*- *Las Amapolas*- *Los Puritanos*- *El Loco de la Buhardilla*- *El Cabo Primero*- *Autor y Mártir (nueva)*- *La Czarina*- *La Verbena de la Paloma*- *El Tambor de Granaderos*- *Un Pleito*- *Las Campanadas*- *Los Africanistas*- *Música Clásica*- *Los Descamisados*.¹⁰³⁴

Venían de actuar previamente en A Coruña, donde habían debutado el 9 de enero de 1896¹⁰³⁵, en Ferrol posteriormente¹⁰³⁶ desde donde se desplazaron en el vapor *Hércules*¹⁰³⁷ para actuar de nuevo en A Coruña empezando el domingo de Pascua. Desde *La Voz de Galicia* en la edición correspondiente a A Coruña -la única existente por aquella época- se comentaba acerca de la orquesta que acompañaba a la compañía:

La orquesta será suficientemente reforzada, y falta hace, en verdad, que esto ocurra, porque de otra suerte, aun siendo muy inteligente el maestro director de la compañía del Sr. Berges, apuradillo habría de verse para obtener un mediano resultado. El refuerzo de la orquesta será de diez músicos procedentes de Madrid, Valencia y alguno de Ferrol.¹⁰³⁸

Finalmente, su debut en Santiago tuvo lugar el 7 de mayo interpretando *La tempestad*¹⁰³⁹ con bastante concurrencia destacando la voz brillante y bien timbrada de Bergés que cantó toda la obra “con mucha frescura y valentía, haciendo frecuentes alardes de su potente garganta”¹⁰⁴⁰ destacando el *si natural* que atacó “de modo valiente y brillante”¹⁰⁴¹ en el último acto. Sobre la puesta en escena de *El Diablo en el poder* (9 mayo) coincidieron varios medios compostelanos (*El Eco de Santiago* y *Gaceta de Galicia*) en narrar el éxito obtenido por los artistas destacando especialmente las actuaciones de Naya, Sendra, Bueso y Guerra¹⁰⁴² además de destacar los trajes que usaron -en especial el de Naya- y las riquísimas joyas que lució¹⁰⁴³. El 10 de mayo, en *El molinero de Subiza*, sobresalieron Bergés -el papel de Gonzalo- y Bueso -en el de Guillén Rotrón¹⁰⁴⁴- además de debutar la Srta. Riutorto quien bordó el papel de *Doña Blanca* con “una voz muy agradable y que emite muy bien”¹⁰⁴⁵.

¹⁰³⁴ *El Eco de Santiago*, 25 de abril de 1896.

¹⁰³⁵ *La Voz de Galicia*, 9 de enero de 1896.

¹⁰³⁶ *La Voz de Galicia*, 10 de marzo de 1896.

¹⁰³⁷ *La Voz de Galicia*, 28 de marzo de 1896.

¹⁰³⁸ *La Voz de Galicia*, 28 de marzo de 1896.

¹⁰³⁹ *El Eco de Santiago*, 7 de mayo de 1896.

¹⁰⁴⁰ *El Eco de Santiago*, 8 de mayo de 1896.

¹⁰⁴¹ *El Eco de Santiago*, 8 de mayo de 1896.

¹⁰⁴² *Gaceta de Galicia*, 10 de mayo de 1896.

¹⁰⁴³ *El Eco de Santiago*, 10 de mayo de 1896.

¹⁰⁴⁴ *El Eco de Santiago*, 12 de mayo de 1896.

¹⁰⁴⁵ *Gaceta de Galicia*, 12 de mayo de 1896.

En los siguientes días pusieron en escena *El duque de Gandía* (12 mayo), *El juramento* (15 mayo)¹⁰⁴⁶, *Cádiz*¹⁰⁴⁷ y el “episodio de actualidad” *España en Cuba* de V. Peydró/R. Caballero (16 mayo), *El postillón de la Rioja* y de nuevo *España en Cuba* (17 mayo), *Mujer y Reina* de R. Chapí/M. Pina (19 mayo)¹⁰⁴⁸, *Los diamantes de la corona* (20 mayo)¹⁰⁴⁹, de nuevo *Mujer y Reina* (21 mayo), *El anillo de hierro* (23 mayo), *El salto del pasiego* (24 mayo)¹⁰⁵⁰, *Las dos princesas* (25 mayo)¹⁰⁵¹, *Marina* y *El tambor de Granaderos* (27 mayo) y terminó el abono con *La Guerra Santa* (28 mayo). Se anunciaron dos funciones extraordinarias para los días 29 y 30¹⁰⁵² pero, seguramente a causa de la defunción del hijo de Peyró¹⁰⁵³, tuvieron lugar los días 30 -cuando se estrenó *El ángel guardián* de M. Nieto y A. Brull/M. Pina- y 31 -*Los Magyares*-¹⁰⁵⁴.

A lo largo de los comentarios vertidos en la prensa durante de este abono, vemos claramente los gustos de cierto periodista de *El Eco de Santiago* que se posicionaba contra las obras modernas diciendo, a raíz de la interpretación de *El postillón de la Rioja*, que “pertenece la obra, al género cómico antiguo, tan en oposición a de nuestros días en que los chistes chabacanos y groseros abundan sustituyendo a los ingeniosos y cultos de aquella buena época de nuestro teatro contemporáneo”¹⁰⁵⁵ y su satisfacción a la hora de tener la rara ocasión de oír “obras del género *grande*, porque el relajamiento del gusto por un lado y la falta de buenos cantantes por otro impusieron las dichas zarzuelas *por hora*, que salvo contadas excepciones, valen muy poco”¹⁰⁵⁶.

De Santiago la compañía de Bergés continuó su periplo hacia Vigo donde dieron una función el 14 de junio “en obsequio a los marinos de las escuadras españolas y francesas surtas en aquella ría”¹⁰⁵⁷ en compañía del violinista Laureano R. Villaverde¹⁰⁵⁸. A principios de julio esta compañía iba a dar un abono por cinco funciones en Pontevedra aunque tuvieron que esperar por varios instrumentistas de la orquesta pontevedresa que habían ido a tocar al

¹⁰⁴⁶ La prensa dijo que “afortunadamente, el gusto teatral no está aún estragado en Santiago, y este es un dato que debe tener muy en cuenta la compañía del señor Berges para la elección de las obras que pongan en escena en nuestro coliseo. Varias son las que, como *El Anillo de hierro*, *Marina*, *La Bruja*, el *Salto del Pasiego*, y otras, se verían con sumo gusto por el público santiagués, y en las que cosecharía muchos aplausos y algo más *positivo*, la excelente compañía que viene actuando en nuestro teatro”. *El Eco de Santiago*, 16 de mayo de 1896.

¹⁰⁴⁷ Con razón de la puesta en escena de “la patriótica zarzuela *Cádiz*” se sugiere desde un medio de prensa que las damas asistan al teatro ataviadas con mantilla española. *El Eco de Santiago*, 16 de mayo de 1896.

¹⁰⁴⁸ Para lo que trajeron algunas decoraciones nuevas (*El Eco de Santiago*, 19 de mayo de 1896) como, por ejemplo, la que representaba el parque de Oly Rood (*El Eco de Santiago*, 20 de mayo de 1896).

¹⁰⁴⁹ Con muy poca asistencia de público, seguramente por haberse representado demasiadas veces en los últimos meses en la ciudad. *El Eco de Santiago*, 21 de mayo de 1896.

¹⁰⁵⁰ Se felicitó en esta ocasión a la orquesta y en especial al flautista Sr. Cabanas y al concertino, el Sr. Curros, por el solo de violín con sordina. *El Eco de Santiago*, 26 de mayo de 1896.

¹⁰⁵¹ Aunque inicialmente se había anunciado *La marsellesa* pero por una indisposición de la Sra. Toda debió cambiarse la obra. *El Eco de Santiago*, 26 de mayo de 1896.

¹⁰⁵² *El Eco de Santiago*, 26 de mayo de 1896.

¹⁰⁵³ Durante el ensayo que tuvo lugar el día 29 murió el hijo del director de la orquesta de la compañía, el Sr. Peyró; al funeral que tuvo lugar en Santa Susana (*Gaceta de Galicia*, 30 de mayo de 1896) y a él asistieron la orquesta del teatro y algunas voces (*El Eco de Santiago*, 30 de mayo de 1896).

¹⁰⁵⁴ Momentos antes de la función, surgió un incidente entre 40 jóvenes que se disputaban el entrar grintando “Viva la libertad de comparsas”. *Gaceta de Galicia*, 2 de junio de 1896.

¹⁰⁵⁵ *El Eco de Santiago*, 19 de mayo de 1896.

¹⁰⁵⁶ *El Eco de Santiago*, 12 de mayo de 1896.

¹⁰⁵⁷ *El Eco de Santiago*, 16 de junio de 1896.

¹⁰⁵⁸ *El Eco de Santiago*, 2 de junio de 1896.

certamen de Tuy¹⁰⁵⁹. Según el *Diario de Pontevedra*, había rumores de que en las siguientes fiestas pontevedresas estaría Ruperto Chapí debido a que pasaría unos días en el balneario de Mondariz y, aprovechando esta circunstancia, se le invitaría a dirigir a la compañía de Bergés en una función en el teatro principal interpretando *La bruja*¹⁰⁶⁰. *La Voz de Galicia* también se hizo eco de que “casi seguro que el maestro Chapí vaya desde la Toja a Santiago para dirigir la representación de *La Bruja*”¹⁰⁶¹.

Se anunciaba su vuelta al teatro de la Rúa Nueva de Santiago en el mes de julio de ese mismo año¹⁰⁶² y efectivamente regresaron para actuar en la temporada de las fiestas del Apóstol¹⁰⁶³. Llegó la compañía a Santiago de Compostela el 15 de julio¹⁰⁶⁴, procedente de Pontevedra (Barros Presas, 2015: vol I, p. 66), para comenzar en el Teatro Principal el día 18 con *Pan y toros*¹⁰⁶⁵ en la que no debió haber gran asistencia para que, según la prensa, contribuyese a que los distinguidos artistas tuviesen mayor entusiasmo en el desempeño de las obras¹⁰⁶⁶.

En los siguientes días representaron *La bruja* (19 julio), *El ángel guardián* (21 julio)¹⁰⁶⁷, *El rey que rabió* (22 julio)¹⁰⁶⁸, *Las campanas de Carrión* (23 julio), el día 24 no hubo función como era costumbre por coincidir esa noche con los fuegos artificiales del Apóstol, *Marina y España y Cuba* (25 julio), *Mujer y reina* (26 julio), *El duque de Gandía* (27 julio), *La conquista de Madrid* (28 julio). El 29 y el 30 no hubo funciones “por especiales circunstancias, ajenas completamente a la voluntad de la empresa del teatro”¹⁰⁶⁹ aunque en la *Gaceta de Galicia*¹⁰⁷⁰ se publicitó que el día 28 no habría función y que el día 29 se interpretaría *La conquista de Madrid*.

De Santiago viajaron hasta A Coruña para proseguir sus labores¹⁰⁷¹ y a Lugo -a donde llegaron el día 1 de agosto¹⁰⁷²- para inaugurar el nuevo teatro de aquella ciudad el sábado 15 de agosto con las zarzuelas *Marina* y el *Loco de la guardilla*¹⁰⁷³.

5.5.2.28. Compañía de ópera de Esteban Puig (1897)

En marzo de 1897 visitó el Teatro Principal la compañía de ópera italiana de Esteban Puig. Comenzaron el 6 de marzo poniendo en escena *La Favorita* y dieron en Santiago tan

¹⁰⁵⁹ *El Eco de Santiago*, 8 de julio de 1896.

¹⁰⁶⁰ *El Eco de Santiago*, 15 de julio de 1896.

¹⁰⁶¹ *La Voz de Galicia*, 21 de julio de 1896.

¹⁰⁶² *Gaceta de Galicia*, 2 de junio de 1896.

¹⁰⁶³ *El Eco de Santiago*, 4 de julio de 1896.

¹⁰⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 16 de julio de 1896.

¹⁰⁶⁵ *El Eco de Santiago*, 18 de julio de 1896.

¹⁰⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 19 de julio de 1896.

¹⁰⁶⁷ En prensa se dijo de esta obra que “es muy inocente tanto que toca en los límites, de lo trivial y absurdo. Este no obstante y a pesar también de sus inverosimilitudes, entretiene agradablemente, pues hay en la obra situaciones bastante cómicas y efectos escénicos bastante bien buscados” (*El Eco de Santiago*, 22 de julio de 1896).

¹⁰⁶⁸ “El Rey que rabió, dista mucho de ser una de tantas zarzuelas del género *chico*, por demás indigestas por sus chistes incultos y por su música insulsa. Es, por el contrario una zarzuela, que dentro de lo cómico, es de mérito relevante” (*El Eco de Santiago*, 23 de julio de 1896).

¹⁰⁶⁹ *El Eco de Santiago*, 30 de julio de 1896.

¹⁰⁷⁰ *Gaceta de Galicia*, 28 de julio de 1896.

¹⁰⁷¹ *El Eco de Santiago*, 4 de agosto de 1896.

¹⁰⁷² *La Voz de Galicia*, 1 de agosto de 1896.

¹⁰⁷³ *La Voz de Galicia*, 10 de agosto de 1896.

sólo seis funciones debido a que algunas no se programaron finalmente. Llegaban precedidos del gran éxito que acababan de obtener en el Teatro Tamberlick de Vigo¹⁰⁷⁴. La lista de la compañía la integraban: Esteban Puig (maestro director y concertador), María Vensalgoni (soprano dramática), Dolores Hoyos (soprano ligera), Ramona Galán (mezzosoprano y contralto), Anita Izquierdo y Josefa González (segundas tiples comprimarias), Cándido Menchaca y Carlo Ostrini (tenores), Gabriel Rubí y Bernardo Ferrer (barítonos), Manuel Keisser y Antonio Noguera (bajos), José Santos y Ricardo Medina (tenores comprimarios), Juan Solda (bajo bufo), Manuel Urtasu (apuntador), Juan N. Caamaño (director de escena), José Torres de Valencia (sastrería y archivo) y 22 coristas de ambos sexos¹⁰⁷⁵. En Pontevedra, donde actuaron al irse de Santiago, esta compañía se presentó como la dirigida por Juan N. Caamaño (Barros Presas, 2015: vol II, p.81) que se anunciaba como director artístico y Esteban Puig como maestro director y concertador variando su elenco en Emilia Julián¹⁰⁷⁶, Alberto Ramírez¹⁰⁷⁷ y Manuel Guerrero¹⁰⁷⁸.

Esta compañía debía tener un elenco bastante estable ya que tres años después, en noviembre de 1900 durante su estancia en Logroño, mantenía en común con su equipo presentado en Compostela a Ramona Galán, Anita Izquierdo, Manuel Keisser y Antonio Noguera (Benito Argáiz, 2003: 1560).

Su debut en Santiago con *La Favorita* tuvo un “sabor local, porque las escenas primera y segunda del primer acto, y todo el cuarto, se desarrolla en un convento de esta población, en el de Santo Domingo”¹⁰⁷⁹ y, aunque con una única audición es difícil juzgar las aptitudes de los artistas, gustaron en su conjunto dándole las gracias desde *El Eco de Santiago* al empresario del teatro -Benito Sánchez- por haber tenido el valor de traer esta compañía y se esperaba que el público acudiese al coliseo en buen número para corresponder a tal esfuerzo. El 9 de marzo interpretaron *Lucia de Lammermoor* con regular concurrencia¹⁰⁸⁰ aunque “al final de todos los actos fueron llamados al proscenio los principales artistas donde recibieron los aplausos del público a los que deben unir el nuestro”¹⁰⁸¹. En los siguientes días ejecutaron *Lucrezia Borgia* (10 marzo), *Fausto* (13 marzo), *Los hugonotes* (14 marzo) y se despidieron del abono con *Rigoletto* (15 marzo)¹⁰⁸². Dieron una última función a beneficio de las tres tiples el día 17 en la que bisaron *Lucrezia Borgia*¹⁰⁸³.

Según el crítico musical Borghi, que escribía en *El Eco de Galicia*, la compañía tuvo una fría acogida por parte del público pero no debido a la calidad de los artistas que era buena¹⁰⁸⁴. La acogida debió mejorar según avanzaban los días ya que, como podemos ver en otro

¹⁰⁷⁴ *Gaceta de Galicia*, 5 de marzo de 1897.

¹⁰⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 4 de marzo de 1897.

¹⁰⁷⁶ En el listado publicitado en Pontevedra aparecía entre las segundas tiples comprimarias mientras que en el de Santiago no se la nombraba.

¹⁰⁷⁷ Que en Pontevedra aparece como tenor junto a Cándido Menchaca mientras que en Santiago en su lugar aparecía Carlo Ostrini.

¹⁰⁷⁸ Que en Pontevedra se publicitó como director del cuerpo coreográfico mientras que en Santiago no se mencionó.

¹⁰⁷⁹ *El Eco de Santiago*, 9 de marzo de 1897.

¹⁰⁸⁰ *Gaceta de Galicia*, 10 de marzo de 1897.

¹⁰⁸¹ *Gaceta de Galicia*, 10 de marzo de 1897.

¹⁰⁸² Se anunció que la Srta. Galán interpretaría “en un entreacto unas malagueñas del director de orquesta Sr. Puig”. *Gaceta de Galicia*, 14 de marzo de 1897.

¹⁰⁸³ En el intermedio del 1º y 2º acto, Galán cantó las malagueñas compuestas por Puig y del 2º al 3º acto Vensalgoni interpretó La Partida (canción española del maestro Álvarez) y al final de Lucrecia Hoyos cantó el vals de Gounod y otras canciones españolas. *Gaceta de Galicia*, 16 de marzo de 1897. *El Eco de Santiago*, 18 de marzo de 1897.

¹⁰⁸⁴ *El Eco de Santiago*, 16 de marzo de 1897.

periódico un poco después, se tenía la impresión entre los espectadores de que “aquí se vería con gusto que la compañía de ópera diese algunas funciones más [...] cuando se comienza a saborear lo que es bueno, causa siempre gran desagrado verse privado de aquello que tan dulces emociones nos proporciona. [...]”¹⁰⁸⁵ o en el propio *El Eco de Galicia*¹⁰⁸⁶ donde aprovecharon para comentar la moralidad de este tipo de compañías y loar “la proverbial cultura y afición los santiagueses al bello arte de la Música y la maestría de los artistas”¹⁰⁸⁷.

Los días 11 y 12 no hubo función seguramente debido a desavenencias entre el empresario del teatro y la compañía de ópera por lo que podemos intuir de los comentarios recogidos en la prensa compostelana. A raíz de una serie de dificultades entre empresario y compañía, los actores se constituyeron en sociedad llegando al acuerdo de dar las tres últimas funciones del abono -*Fausto*, *Los hugonotes* y *Rigoletto*-¹⁰⁸⁸, aunque llama la atención que el arrendatario del teatro les cedió el coliseo gratuitamente¹⁰⁸⁹ lo cual no esclarece mucho la supuesta falta de entendimiento entre las dos partes implicadas.

De Santiago se dirigieron a Pontevedra y posteriormente la compañía se disolvió; estando algunos de sus miembros en Pontevedra en el mes de abril “se proponen, con objeto de arbitrar recursos, celebrar funciones teatrales en Vilagarcía, Padrón y otros pueblos”¹⁰⁹⁰ a pesar de que estaba anunciado que “es posible vaya a actuar al teatro de Pontevedra y luego irá a Portugal, pues en Pascua trabajará en uno de los teatros de Lisboa”¹⁰⁹¹ aunque encontramos registros posteriores en la prensa compostelana en los que se informaba de que el 24 de junio “debutará en Pamplona con motivo de las ferias de San Fermín, la compañía de ópera que actuó el mes de abril en nuestro teatro, y de la que siguen formando parte las tiples Tina Bendazzi y Montenegro, la contralto Galán, los tenores Garulli y Menchaca los barítonos Tabuyo y Palón, y los bajos Walter y Candelas”¹⁰⁹².

5.5.2.29. Compañía de zarzuela de Eduardo Ortiz (1897)

En mayo llegó al Teatro Principal la compañía de zarzuela de Eduardo Ortiz tras terminar un abono de 15 funciones en Oporto a donde habían llegado tras pasar por Lisboa¹⁰⁹³ y A Coruña -en febrero-.

Esta compañía había visitado Lisboa en 1894, 1895 y de nuevo en 1897, anunciando en todas las ocasiones que iban a representar nuevas zarzuelas nunca antes vistas en Lisboa y, efectivamente, estrenaron numerosas piezas de género chico de moda en España en las últimas temporadas. Su debut en 1897 fue el 27 de febrero, un sábado, en el Teatro D. Amélia con las obras *El baile de Luis Alonso*, *La marcha de Cádiz* y *Chateau Margaux*, precisamente el fin de semana en el que se estaban celebrando las fiestas de Carnaval. Su despedida se realizó el martes 13 de abril y al día siguiente partieron con destino a Oporto, donde comenzaron a actuar el jueves de esa misma semana. Según la prensa los espectadores

¹⁰⁸⁵ *Gaceta de Galicia*, 16 de marzo de 1897.

¹⁰⁸⁶ En un comentario sin autoría especificada

¹⁰⁸⁷ *El Eco de Santiago*, 13 de marzo de 1897.

¹⁰⁸⁸ *El pensamiento gallego*, 12 de marzo de 1897.

¹⁰⁸⁹ *El Eco de Santiago*, 12 de marzo de 1897.

¹⁰⁹⁰ *El Eco de Santiago*, 18 de marzo de 1897.

¹⁰⁹¹ *Gaceta de Galicia*, 16 de marzo de 1897.

¹⁰⁹² *El Eco de Santiago*, 16 de junio de 1897.

¹⁰⁹³ *El Eco de Santiago*, 11 de abril de 1897.

esperaban con interés a los cantantes Julio Nadal, Concha Cecilio y Recober que tanto gustaron en las otras ocasiones que actuaron en la ciudad; las actuaciones comenzaban siempre a las ocho y media y el programa se componía todas las noches de tres obras y un baile (Nicolás Martínez, 2015: 692).

Se anunciaba finalmente su debut en el coliseo compostelano para el 10 de abril. El elenco presentado en Lisboa en febrero de 1897 era: las tiples Paca y Concha Segura, Julia Zaragoci, Pilar Navarro y Eloisa Quetenti; la característica era Concha Cecilio; el primer actor cómico Julio Nadal; el tenor Sr. Soucase; el Sr. Recober y el Sr. Bayarri; un coro compuesto por treinta y cuatro figuras y un grupo de bailarinas andaluzas cuya primera figura era Josefina Ruiz (Nicolás Martínez, 2015: 692-693).

En Santiago se anunció que darían también un abono de 15 funciones y la lista de su personal fue: Eduardo Ortiz (director), Felisa Raso y Fernanda García (primeras tiples), Pilar Navarro (segunda tiple), Pura Ortiz (dama joven), Concepción Cecilio (tiple característica), Gregoria Simón (segunda tiple), Juan Reforzo (primer actor cómico), Emilio Gascó (bajo cantante), Vicente Bayarri (característico), Francisco García (actor genérico), Eduardo Ortiz y Manuel González (maestros directores), Juana Colina, María Martín y Dolores Moreno (partiquinas), Vicente Lecha, Enrique Torrecilla y Tomás Huesto (partiquinos) y veintiseis coristas de ambos sexos¹⁰⁹⁴. El elenco con el que se acababan de presentar en Lisboa había sido (Nicolás Martínez, 2015:696): Concha Cubas, Julia Zaragoci, Fernanda García y Pilar Corro (primeras tiples), Gregoria Simón y Pura Ortiz (segundas tiples), Concha Cecilio y Eloísa García (características), Julio Nadal (actor cómico), Sr. Soucase y el Sr. Recober (otros intérpretes masculinos), coro compuesto por treinta y dos cantantes y además participaba en los espectáculos un grupo de bailarinas andaluzas dirigido por Josefina Ruiz.

Su debut tuvo lugar en el Teatro Principal el 6 de mayo con *El cabo primero*, *El dúo de la africana* y *La marcha de Cádiz* de F. Chueca y J. Valverde/J. de Burgos. Comentó Borghi a raíz de la recepción de esta compañía de zarzuela, que no había quien entendiese al público compostelano ya que tuvo que marcharse la anterior compañía de ópera (la de Esteban Puig) y ahora tampoco acudían en masa a ver esta nueva compañía de zarzuela de la cual muchos de sus artistas eran ya antiguos conocidos de la ciudad y habían recibido verdaderas ovaciones de este público en otras épocas¹⁰⁹⁵. El resto del abono incluyó *Los africanistas*, *El baile de Luis Alonso* de G. Giménez/J. de Burgos y *La marcha de Cádiz* (7 mayo), los estrenos de *La vuelta del vivero* de G. Giménez/F. Yrayzoz y *La banda de trompetas* junto con la repetición de *El baile de Luis Alonso* (9 mayo)¹⁰⁹⁶, *Las zapatillas* de F. Chueca/J. Jackson Veyán (estreno), *La verbena de la Paloma* y *Campanero y sacristán* (11 mayo), *Las amapolas*, *El señor corregidor* de R. Chapí/F. Yrayzoz (estreno) y *La vuelta del vivero* (12 mayo), repetición de *El señor corregidor* y los estrenos de *Viento en popa* de G. Giménez/F. Yrayzoz y *Las mujeres* de G. Giménez/J. de Burgos (13 mayo, día de moda), *Cuadros disolventes* de M. Nieto/G. Perrín y M. de Palacios¹⁰⁹⁷ (estreno), *La banda de trompetas* y *La marcha de Cádiz*

¹⁰⁹⁴ *El Eco de Santiago*, 28 de abril de 1897.

¹⁰⁹⁵ *El Eco de Santiago*, 7 de mayo de 1897.

¹⁰⁹⁶ Este día ya hubo más público y se alegraba Borghi “de que el público se vaya convenciendo que a la Compañía que dirige el Sr. Ortiz no puede pedirle más” (*El Eco de Santiago*, 9 de mayo de 1897) pero sólo puso una pega acerca de las decoraciones, diciendo que era una “lástima que las decoraciones de esta zarzuela no hiciesen “pen lent”, al trabajo de los que la desempeñan” (*El Eco de Santiago*, 9 de mayo de 1897), demanda que realizó de nuevo tras la puesta en escena de *Viento en popa* a causa de la falta de un aparato escénico que permitiese representar en condiciones obras que requieren de decoraciones de gran formato (*El Eco de Santiago*, 14 de mayo de 1897).

¹⁰⁹⁷ Para esta obra se trajo nuevo vestuario.

(15 mayo), *Las zapatillas*, *Las mujeres* y *Cuadros disolventes* (16 mayo), *De vuelta del vivero*, *Cuadros disolventes* y *La maja* de M. Nieto/M. de Palacios y G. Perrín (18 mayo), *Viento en popa*, *Cuadros disolventes* y *La maja* (19 mayo), *La indiana*, *Carmela*¹⁰⁹⁸ (estreno) y *Cuadros disolventes* (20 mayo), *Los dineros del sacristán*, *Los cocineros* de de L. Torregrosa y J. Valverde/E. García Álvarez y A. Paso (estreno) y *El padrino del nene o todo por el arte* de M. Fernández Caballero y M. Hermoso/J. Romea (estreno)¹⁰⁹⁹ (22 mayo) y como despedida interpretaron la opereta *La czarina*, *El padrino del nene* y *Carmela* (23 mayo)¹¹⁰⁰.

Borghi calificó la función del 16 de mayo, en la que se representó *Cuadros disolventes*, como el éxito de la temporada. El teatro estaba al completo y se plantea el crítico compostelano cuál era el gusto del público para llenar de esta manera el coliseo con dicha obra que consideraba inferior denigrando al género chico con frases como “bien es verdad que son gustos y aficiones de estrago, porque todo cuanto se lleva a la escena, en lo que hoy se llama *género chico*, es estrago del arte y de la música”¹¹⁰¹.

Tenían pensado partir para Vigo el día 24 pero, viendo el éxito de las últimas funciones, decidieron dar 3 funciones más: *El cura del regimiento*, *Viva mi niña* y *De Madrid a París* (25 mayo), *La madre del cordero*, *El baile de Luis Alonso* y *La zíngara* (estreno) (26 mayo) y *La banda de trompetas*, *Cuadros disolventes* y *El padrino del nene* (28 mayo). De Santiago pasaron a desarrollar sus labores a Vigo¹¹⁰² y después a Pontevedra.

Eduardo Ortiz viajó a Madrid a principios de julio para “presenciar la representación de las obras últimamente estrenadas en la Corte y adquirir el material de orquesta y el vestuario necesario”¹¹⁰³ y, tras esto, volvió con su compañía al compostelano Teatro Principal para la temporada de verano donde debutaron el 13 de julio¹¹⁰⁴ con esta nómina de artistas: Eduardo Ortiz (director), Felisa Raso y Fernandina García (primeras tiples), Pilar Navarro (segunda tiple), Pura Ortiz (dama joven), Concepción Cecilio (tiple característica), Gregoria Simón (segunda tiple), Julio Nadal (primer actor cómico), Francisco Soucase (tenor cómico), Juan Reforzo (barítono cómico), Rodolfo Recober (bajo cantante), Emilio Gascó (otro tenor cómico), Vicente Bayarri (característico), Francisco García, Eduardo Ortiz y Manuel González (maestros directores), Juana Colina, María Martín y Dolores Moreno (partiquinas), Vicente Lecha, Enrique Torrecilla y Tomás Hueto (partiquinos), Juan Bautista Peiro y Eugenio Cabello (apuntadores), 26 coristas de ambos sexos, Florencio Fiscovich y Pablo Martín (archivos), Amina Gambardelia (sastrería) y Arturo Dalmonte (pintor escenógrafo)¹¹⁰⁵.

¹⁰⁹⁸ Parodia de la ópera *Carmen* de George Bizet con texto de Salvador M. Granés y música de Tomás Reig.

¹⁰⁹⁹ Esta obra “aún se representa en estos días precisamente en un Teatros de la Corte, con aplausos del público que acude a ver la producción del aplaudido actor Julián Romea. *El Eco de Santiago*, 22 de mayo de 1897.

¹¹⁰⁰ Felicitó Borghi al pintor escenógrafo Sr. Almonte “por la decoración que representa el exterior del circo taurino madrileño, y el patio de los caballos. Si el escenario de nuestro Teatro tuviese más fondo, creo que aquella decoración no se echaría tanto encima aunque, sí pueden admirarse sus primorosos detalles”. *El Eco de Santiago*, 25 de mayo de 1897.

¹¹⁰¹ *El Eco de Santiago*, 17 de mayo de 1897.

¹¹⁰² *Gaceta de Galicia*, 1 de junio de 1897.

¹¹⁰³ *El Eco de Santiago*, 9 de julio de 1897.

¹¹⁰⁴ Se había anunciado su debut para el día 10. *El Eco de Santiago*, 6 de julio de 1897.

¹¹⁰⁵ *El Eco de Santiago*, 7 de julio de 1897.

Sobre el repertorio que traían la prensa comentó que, además de las obras estrenadas en la anterior temporada, muchas aún no conocidas en Santiago¹¹⁰⁶, lo vasto que era y que estrenarían las obras nuevas en este teatro tituladas *Las Bravías*, *El Gaitero*, *La Boda de Luis Alonso*, *El organista* y *La sobrina del sacristán* además de hacer hincapié en que la empresa gestionaba con los autores de las obras estrenadas últimamente en Madrid tituladas *Agua, azucarillos y aguardiente*, *Aquí va pasar algo gordo o la casa de los escándalos*, *La viejecita* y *El tío Pepe* para poder estrenarlas dentro de esta temporada¹¹⁰⁷.

Inauguraron sus labores el 13 de julio con *El baile de Luis Alonso*, *Las bravías* de R. Chapí/J. López Silva y C. Fernández Shaw y *La marcha de Cádiz*¹¹⁰⁸ prosiguiendo con *Las bravías*, *El gaitero* de M. Nieto/ G. Perrín y M. de Palacios y *La banda de trompetas* (14 julio)¹¹⁰⁹, *El gaitero*, *La boda de Luis Alonso* (estreno) y *El cabo primero* (15 julio)¹¹¹⁰, *El gaitero*, *La boda de Luis Alonso* y *El cabo primero* (16 julio) *Las mujeres*, *El organista* de R. Chapí/J. Estremera (estreno) y *La boda de Luis Alonso* (17 julio), *Agua, azucarillos y aguardiente* de F. Chueca/M. Ramos Carrión (estreno), *El cura del regimiento* y *Las bravías* (21 julio), *La marcha de Cádiz*, *Cuadros disolventes* y *Agua, azucarillos y aguardiente* (23 julio), *La czarina*, *Las zapatillas* y *Cuadros disolventes* (28 julio), *Las campanadas*, *Las bravías* y *Vía libre* (29 julio), *De Madrid a París*, *La marcha de Cádiz* y *Aquí o ha haber algo gordo, o la casa de los escándalos* de G. Giménez/R. de la Vega (31 julio) y el 1 de agosto se despidió la compañía con *Agua, azucarillos y aguardiente*, *El tío Pepe* de G. Mateos/E. López Marín (estreno) y *Aquí va a haber algo gordo o la casa de los escándalos*. Durante esta última representación se asustaron los asistentes porque había surgido una pequeña discusión en un palco segundo y habían salido dos espectadores a la calle bajando algo precipitadamente la escalera pero rápidamente se restableció la calma¹¹¹¹; este altercado no impidió que todos los artistas recibiesen “palmas, bien merecidas por cierto, porque se han esforzado en sacar con todo el lucimiento posible, obras de tan reconocido mérito”¹¹¹².

La prensa le agradeció a Ortiz que trajese títulos de estreno que aún estaban en cartel en Madrid como era el caso de *Agua, azucarillos y aguardiente* que había sido estrenada en el Teatro Apolo el 23 de junio de 1897, así que llegó a Santiago menos de un mes después de su estreno mundial. Decían desde *El Eco de Santiago* que “al leer nosotros los elogios que acerca de ambos estrenos se insertaban en los periódicos de la Corte, estábamos muy lejos de creer que tan pronto habíamos de presenciarlos también en nuestro coliseo”¹¹¹³ además de felicitar al director por haber ensayado en tan poco tiempo esta obra.

¹¹⁰⁶ *El Eco de Santiago*, 7 de julio de 1897.

¹¹⁰⁷ *El Eco de Santiago*, 6 de julio de 1897.

¹¹⁰⁸ Regular asistencia de público y resaltó que “bailaron admirablemente unas sevillanas las señoritas Moreno” (*El Eco de Santiago*, 14 de julio de 1897).

¹¹⁰⁹ El Revistero comentó al día siguiente de la representación que se habían estrenado dos preciosas decoraciones “en las cuales el pintor entendió perfectamente los efectos de luz de sus baterías para conseguir que la velada resultase de gran efecto. La decoración del tercer cuadro, sobre todo, es de un realísimo admirable” (*Gaceta de Galicia*, 15 de julio de 1897).

¹¹¹⁰ Las hermanas Moreno bailaron el zapateado (*Gaceta de Galicia*, 15 de julio de 1897) y Borghi volvió a comentar la situación de escasa asistencia de público preocupándose porque “con tal conducta, no habrá compañía que quiera venir a Santiago, ni empresario que cometa la locura de arruinarse en Compostela” (*El Eco de Santiago*, 16 de julio de 1897).

¹¹¹¹ *Gaceta de Galicia*, 2 de agosto de 1897.

¹¹¹² *Gaceta de Galicia*, 2 de agosto de 1897.

¹¹¹³ *El Eco de Santiago*, 1 de agosto de 1897.

Al terminar sus labores en el Teatro Principal de Santiago se fue la compañía a Portugal¹¹¹⁴, al Teatro Circo Parish de Madrid¹¹¹⁵ y después siguieron su viaje hacia Córdoba y Málaga¹¹¹⁶. Camino de Portugal dieron algunas funciones en Vigo hasta donde se desplazó con ellos, temporalmente, el violinista José Curros para reforzar la orquesta¹¹¹⁷; tras estas actuaciones la compañía sufrió modificaciones en su elenco -dejó de formar parte de aquella la Srta. Raso y fue contratada en su lugar la primera tiple señora Zaragozi¹¹¹⁸-.

5.5.2.30. Compañía de zarzuela de Vicente Bueso (1897)

Tal y como se había rumoreado a finales del año anterior (1897), vino a Santiago de nuevo la compañía de zarzuela de Vicente Bueso. Se citaba en la prensa compostelana que a finales de febrero había llegado dicha compañía hasta A Coruña y que en fechas posteriores, en el mes de marzo, se encontraban en Lisboa¹¹¹⁹ desde donde irían a Oporto.

Se anunció finalmente su debut en el coliseo compostelano para el 10 de abril con la lista de artistas: Vicente Bueso (director artístico y primer barítono), José Marín (maestro director y concertador), Enriqueta Naya de Bueso y Rafaela Fons (primeras tiples), Rosario Vidaurreta (tiple cómica), Margarita García (segunda tiple), Elena Sierra (tiple característica), Pedro Pardo (primer tenor), Ramón de la Guerra (primer tenor cómico), Juan R. Martínez (primer bajo), Isidoro Lorente (bajo cómico), Antonio Guerra (segundo tenor cómico), Antonio Piqueras (segundo barítono), Enrique Beut (segundo bajo), Elisa Sánchez, María Picazo, Mariano Beut y Santiago Marco (partiquinos), Manuel Rodrigo y Alfredo Perlá (apuntadores), Francisco Gueri (representante de la compañía), treinta coristas de ambos sexos, Florencio Fiscowich (archivo) y Jorge Montero (sastrería)¹¹²⁰.

Representaron *Las hijas de Eva* (10 abril), *Campanone* (11 de abril), *El loco de la guardilla*, *Chateau Margaux* y *De vuelta del vivero* (12 de abril), *El Diablo en el poder*¹¹²¹ (14 de abril), *La mascota* (16 abril), el estreno de *La viejecita* de M. Fernández Caballero/M. Echegaray (18 de abril), *Marina* y *La viejecita* (20 abril), *El anillo de hierro* y *La viejecita* (21 abril), *La tempestad* (23 abril), *El juramento* (27 abril), *El dominó azul* (28 abril), *La banda de trompetas*, *La viejecita* y el estreno de *El santo de la Isidra* de T. López Torregrosa/C. Arniches (30 abril) y en la función de despedida interpretaron *El santo de la Isidra* y *Cádiz* (1 mayo).

¹¹¹⁴ *El Eco de Santiago*, 13 de mayo de 1898.

¹¹¹⁵ *El Eco de Santiago*, 9 de agosto de 1898.

¹¹¹⁶ *El Eco de Santiago*, 16 de octubre de 1897.

¹¹¹⁷ *El Eco de Santiago*, 5 de agosto de 1897.

¹¹¹⁸ *El Eco de Santiago*, 28 de agosto de 1897.

¹¹¹⁹ Habían anunciado su despedida del Teatro Dona Amélia para el 5 de abril, sin embargo y dado que la compañía de Eleonora Duse, que les iba a sustituir en el teatro D. Amélia, había retrasado su viaje, aprovecharon para dar algunas funciones más hasta el 10 de abril que fue la fecha de su última actuación (Nicolás Martínez, 2015: 695-697). Viendo las noticias de la prensa compostelana el debut en Santiago fue ese mismo día 10 de abril por lo que entendemos que no es del todo exacta la fecha mencionada por M^a del Pilar Nicolás Martínez.

¹¹²⁰ *El Eco de Santiago*, 27 de marzo de 1898.

¹¹²¹ Al terminar la obra, a instancias del público, la orquesta tocó *La marcha de Cádiz*, hecho que se repitió en casi todas las funciones del abono (*El Eco de Santiago*, 15 de abril de 1898).

De Santiago partió la compañía a Portugal¹¹²² y posteriormente al Teatro Circo Parish de Madrid¹¹²³.

5.5.2.31. Compañía de zarzuela de Fernando Viñas (1898)

En octubre de 1898 vino la compañía de Fernando Viñas¹¹²⁴ que acaba de actuar en A Coruña¹¹²⁵ y se anunció en Santiago como una “de las mejores que ha recorrido los teatros de provincias¹¹²⁶. Entre una ciudad y otra se sustituyó a la tiple Srta. Placer por Sofía Romero¹¹²⁷ y también al director de orquesta Sr. Carbonell porque había sido contratado para trabajar en un teatro de Buenos Aires¹¹²⁸.

Llegaron sus artistas el 18 de octubre por la noche a Santiago¹¹²⁹ y un par de días más tarde se incorporaron para reforzar esta compañía la tiple Srta. Bayona y el tenor Sr. Serrano¹¹³⁰. Se le auguró que darían bastantes funciones y con una gran demanda de entradas para el abono por lo que se esperaba “una buena temporada, lo cual nada tiene de extraño habida cuenta de que hace mucho tiempo que están cerradas las puertas del coliseo de la Rúa Nueva”¹¹³¹. Anunciaron que “como obras no conocidas en Santiago figuran en el extenso repertorio de la compañía las siguientes: La Revoltosa, Pepe Gallardo, El Fantasma de la Esquina, Ángel Caído, Guardia Amarilla, Buena Sombra, Los Camarones, El Mantón de Manila, Los Acróbatas, El Primer Reserva, Las malas lenguas, Un punto Filipino, El señor Joaquín, Jai Alay, Toros Suelos, Caramelo, Las Españolas, Los de Cuba, Los Secuestradores, Los descamisados, Retolondron, Los Golfos, La Cuadrilla del Cojo, El Licenciado de Villamelón”¹¹³² y que “para la mayor parte de estas zarzuelitas trae la compañía decorado especial, así que serán presentadas en Santiago como lo fueron en la Corte al estrenarlas”¹¹³³. Se le agradeció mucho a la empresa el esfuerzo de hacer estrenos casi todas las noches¹¹³⁴.

¹¹²² *El Eco de Santiago*, 13 de mayo de 1898.

¹¹²³ *El Eco de Santiago*, 9 de agosto de 1898.

¹¹²⁴ Actor español de los siglos XIX-XX. Actuó en los teatros La infantil, Comedia, Felipe, Apolo y Lara de Madrid, muy a menudo en la compañía de Balbina Valverde. (Casares Rodicio, 2006j).

¹¹²⁵ *El Eco de Santiago*, 27 de septiembre de 1898.

¹¹²⁶ *El Eco de Santiago*, 9 de octubre de 1898.

¹¹²⁷ Primera tiple que vino a debutar a Santiago y que hasta hacía poco había estado trabajando en el Teatro Lara de Madrid y pocas veces se decidía a recorrer los teatros de provincias. *El Eco de Santiago*, 9 de octubre de 1898. // Tiple cómica que en 1887 estrenó en el Teatro Lara de Madrid *Playeras* de Chapí. En 1889 partió para Buenos Aires y en 1890 formaba parte de la compañía de Julián Romea que actuaba en Barcelona donde estrenó con gran éxito *Trafalgar* de Gerónimo Giménez. En este año se encontraba también en Madrid donde estrenó *La segunda tiple* de Romea en el Teatro Apolo y *Los empecinados de Brull* en el Teatro Príncipe Alfonso. En 1897 encabezaba el cartel del Teatro Eslava junto a Felisa Lázaro y en 1899 la encontramos en el Teatro Circo Español de Barcelona con *La viejecita* de Fernández Caballero, interpretando al protagonista, Carlos, con un grandioso éxito. En 1904 seguía en el Teatro Eslava y en 1922 formaba parte de la compañía de Bergés del Teatro Apolo como característica (Casares, 2000: 242).

¹¹²⁸ *El Eco de Santiago*, 8 de octubre de 1898.

¹¹²⁹ *El Eco de Santiago*, 19 de octubre de 1898.

¹¹³⁰ *El Eco de Santiago*, 22 de octubre de 1898.

¹¹³¹ *El Eco de Santiago*, 20 de octubre de 1898.

¹¹³² *El Eco de Santiago*, 22 de octubre de 1898.

¹¹³³ *El Eco de Santiago*, 22 de octubre de 1898.

¹¹³⁴ *El Eco de Santiago*, 28 de octubre de 1898.



Sofía Romero
(Casares Rodicio, 2000: 242)

Inauguraron su abono el 22 de octubre con *Los dineros del sacristán*, *El santo de la Isidra* y *El señor Joaquín* de M. Fernández Caballero/J. Romea¹¹³⁵. Esta última obra, *El señor Joaquín*, había dado lugar a controversias en Madrid por causa el personaje gallego y un redactor de *El Nacional* -de origen gallego pero del que desconocemos su nombre- llamó la atención del autor del libreto -Julián Romea- por el trato dado a este personaje y al acento asturiano que se le daba a los párrafos que recitaba el personaje. Romea alegó que “si a la generalidad del público madrileño se le *hace* un gallego real, auténtico, con la melosidad que le distingue, el personaje así, no *llega* al público”¹¹³⁶. A pesar de esto, la zarzuela fue una de las que más se aplaudieron por la colonia gallega en la capital en contraposición a lo que había sucedido enaño anterior con la zarzuela *El si natural* de R. Chapí/J. J. Veyán por causa de la que hubo cierto revuelo e irritación entre los gallegos que vivían en Madrid debido la ridiculización que se hacía en esta obra de una familia gallega¹¹³⁷.

En los siguientes días subieron a escena *Los puritanos*, *El primer reserva* de A. Llanos y Q. Valverde/E. Sánchez Pastor y *El señor Joaquín* (23 octubre)¹¹³⁸, *Los aparecidos*, *El fantasma de la esquina* de Á. Rubio/J. Jackson Veyán y *El santo de la Isidra* (25 octubre), *La marcha de Cádiz*, *El baile de Luis Alonso* y *El dúo de la africana* (26 octubre)¹¹³⁹, *El señor Joaquín*, *La buena sombra* de A. Brull/S. y J. Álvarez Quintero (estreno) y *El baile de Luis Alonso* (27 octubre), *La buena sombra*, *Los descamisados* de F. Chueca/C. Arniches y J. López Silva (estreno) y *Carmela* (28 de octubre), *El cabo Baqueta* de A. Brull y C. Mangiagalli/R. Monasterio y J. López Silva (estreno), *De vuelta del vivero* y *Las tentaciones*

¹¹³⁵ Había sido estrenada el 18 de febrero de 1898 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Zarzuela en 1 acto con música de Manuel Fernández Caballero y libreto de Julián Romea.

¹¹³⁶ *El Eco de Santiago*, 23 de octubre de 1898.

¹¹³⁷ Véase el párrafo dedicado a esto en el capítulo dedicado al Teatro Principal y la prensa compostelana más adelante.

¹¹³⁸ Este día no estuvo a la altura el coro de ciegos que “deslució mucho” (*El Eco de Santiago*, 25 de octubre de 1898).

¹¹³⁹ Debutaron en este día la tiple Adela Bayona y el tenor cómico Esteban Serrano (*El Eco de Santiago*, 26 de octubre de 1898). En la prensa compostelana se dijo que “fue un acontecimiento la presentación de la señorita Bayona” (*El Eco de Santiago*, 27 de octubre de 1898) y acerca de su papel en La boda de Luis Alonso como Juana (mujer de Tinoco) que “en Santiago habíamos visto una *tinoca* muy buena hecho por la señorita Raso, ayer ganó mucho este papel con la señorita Bayona” (*El Eco de Santiago*, 27 de octubre de 1898).

(29 octubre), el día 30¹¹⁴⁰ hubo doble función poniendo en escena en total seis obras que fueron *La marcha de Cádiz*, *El señor Joaquín*, *Los africanistas* (a las 15.30h) y *El cabo primero*, *Los cocineros*, *La viejecita* (a las 20.30h), el día 31 declamaron *Don Juan Tenorio* por ser el Día de Todos los Santos¹¹⁴¹, *Los camarones* de J. Valverde y t. López Torregrosa/C. Arniches y C. Lucio (estreno), *La viejecita* y *Las mujeres* (3 noviembre), *La revoltosa* de R. Chapí/J. López Silva y C. Fernández Shaw (estreno), *La buena sombra* y *Los camarones* (4 noviembre), *El cabo Baqueta*, *El ángel caído* de A. Brull/F. Jaques (estreno)¹¹⁴² y *La revoltosa* (5 noviembre), el día 6 de noviembre¹¹⁴³ hubo de nuevo doble función con *El cabo Baqueta*, *La viejecita*, *Los cocineros* (tarde) y *Las mujeres*, *La revoltosa*, *El baile de Luis Alonso* (noche), se estrenó *La guardia amarilla* de G. Giménez/C. Arniches y C. Lucio¹¹⁴⁴ el 8 de noviembre, *Al agua patos*, *La sobrina del sacristán* de G. Giménez/E. Prieto y A. Ruesga (estreno) y *La guarda amarilla* el 9 de noviembre¹¹⁴⁵ y el 10 de noviembre se despidió la compañía con una función en la que interpretaron *El señor Joaquín*, *El dúo de la Africana* y *La verbena de la Paloma* y cuya recaudación fue para la Cruz Roja de Santiago y se dedicó a las damas de Santiago quienes “han de corresponder a la atención, seguramente, contribuyendo para que su dinero alivie, en lo posible a los que regresan de las campañas faltos de salud y de recursos”¹¹⁴⁶.

Merece un poco más de detalle el estreno de *La revoltosa*. Fue estrenada el 25 de noviembre de 1897 en el Teatro Apolo de Madrid y en el Teatro Principal de Santiago de Compostela el 4 de noviembre de 1898, es decir, un año más tarde. *El Eco de Santiago* había anunciado el estreno de *La revoltosa* en el cartel indicando que era “un éxito sin precedentes”¹¹⁴⁷ con letras de gran tamaño y el título acompañado de dos admiraciones, cosa lógica viendo el éxito que había alcanzado la obra y además auguraba numerosas representaciones a la empresa –al igual que había sucedido con de *La verbena de la Paloma*– porque “estas obras tiene una ventaja sobre la mayoría de las en un acto: para saborearlas bien, se precisan varias audiciones y, como cuentan en sí tantas bellezas, cuanto más se saborean más interés despiertan”¹¹⁴⁸. Este periódico situaba esta zarzuela a la altura de *La verbena de la Paloma* debido a que en ambas hay una “miajita de verbena y su mucho de

¹¹⁴⁰ Tuvieron llenos en las 2 funciones. Se obsequió a los niños asistentes con 6 regalos del comercio santiagués del Sr. Penedo en la calle de la Calderería (*El Eco de Santiago*, 29 de octubre de 1898).

¹¹⁴¹ Debido a la interpretación de la compañía, que era de zarzuela y no dramática, se comentó que “es una compañía de zarzuela no hay derecho a exigir que ciertos detalles sobresalgan tanto como fuera de desear. El que paga no siempre se hace estas consideraciones. Sin embargo, hubo aplausos para los artistas” (*El Eco de Santiago*, 3 de noviembre de 1898).

¹¹⁴² *El ángel caído* era el estreno de la noche pero la prensa consideró que no lo había ensayado bien la compañía juzgando que para hacer una obra nueva cada noche era normal realizar pocos ensayos pero “al público no se le puede ir con estas disculpas” y que de los artistas que la interpretaron sólo la Srta. Bayona conocía bien la obra y “a pasar” la Sra. Sánchez que fueron las que lucieron en el estreno (*El Eco de Santiago*, 6 de noviembre de 1898).

¹¹⁴³ Se sortearon 12 juguetes para los niños.

¹¹⁴⁴ Se volvió a comentar la falta de ensayos de la compañía y se echó de menos el decorado que la había hecho tan popular en Madrid cuando se había estrenado (*El Eco de Santiago*, 9 de noviembre de 1898).

¹¹⁴⁵ El público fue más escaso que en días anteriores y la prensa la achaca a que “ciertas obras han pasado de moda” pero la obra agradó más que en su anterior representación (*El Eco de Santiago*, 10 de noviembre de 1898).

¹¹⁴⁶ *El Eco de Santiago*, 10 de noviembre de 1898.

¹¹⁴⁷ *El Eco de Santiago*, 5 de noviembre de 1898.

¹¹⁴⁸ *El Eco de Santiago*, 5 de noviembre de 1898.

sentimentalismo, y con este, los celos correspondientes”¹¹⁴⁹ pero sólo al nivel del libreto y no de la música.

Pero con valer tanto el libro, no tiene comparación con la partitura.

Conócese a Chapí desde el preludio hasta el final.

Allí hay inspiración, fluidez y todo lo que contribuye a que en una composición musical se haga notar la personalidad del autor.

Chapí se encariñó, seguramente, con “La Revoltosa” y, buscando un tema, hace que sobre él giren cuantas notas arrancan los instrumentos.

Cuando la orquesta terminaba el preludio creíamos que aquel número de la partitura, el primero, sería el mejor.

Es uno de esos números que hacen que se les oiga con religiosos silencio; que parece transportan a uno a lugar desconocido; que hace sentir, en una palabra. Pero vino el segundo número y parecía mejor que el primero; y llegaron luego las guajiras y, dentro de lo que cabe, eran tan originales, que nublaban el brillo de las anteriores notas; y al oír las delicadísimas notas de aquel dúo de los porqués, con la canción de los claveles dobles, ya comenzaba la confusión para nosotros...

¿Cuál era el mejor número? Todos mejores; todos buenos, inspirados, fáciles, delicados, hermosos todos: todos de Chapí, del maestro que más legítimos triunfos cuenta.¹¹⁵⁰

En cuanto a la representación de *La revoltosa* mencionan que parecía que la compañía conocía bien la obra y la presentó con decorado nuevo, destacando el papel de la Sra. Sánchez y del Sr. Vivancos que fueron aplaudidos repetidas veces con justicia al igual que la labor de la orquesta.

De Santiago partieron para Pontevedra donde debutaron el 17 de noviembre con *El baile de Luis Alonso*, *El Sr. Joaquín* y *La viejecita* (Barrios Presas, 2015: vol I, p. 84). Posteriormente fueron a Vigo en diciembre¹¹⁵¹ y a Ourense en enero del siguiente año (1899)¹¹⁵².

Hagamos aquí un pequeño inciso para comentar el panorama en Galicia en cuanto a compañías de zarzuela foráneas a finales del año 1898: la del Sr. Viñas actuó en Santiago, Pontevedra y Vigo, la del Sr. Isaura en Ferrol¹¹⁵³ y la de Eduardo Bergés en A Coruña¹¹⁵⁴.

5.5.2.32. Compañía de zarzuela de Eduardo García Bergés (1899)

Empezó el año 1899 con la visita de la compañía de Eduardo Bergés para la temporada de Reyes. Se anunciaba como “compañía de zarzuela seria”¹¹⁵⁵ y la lista de sus integrantes en esta ocasión fue: Cosme Bouzá (maestro director y concertador), Eulalia González (primera tiple absoluta), Eloísa Echevarri y Dolores Maldonado (primeras tiples), Enriqueta Toda (característica), Consuelo Gil, Isabel Jordán y Concha Linares (actrices), Eduardo Bergés (primer tenor), Pedro Tapias (primer barítono), Juan R. Martínez (primer bajo), Carlos

¹¹⁴⁹ *El Eco de Santiago*, 5 de noviembre de 1898.

¹¹⁵⁰ *El Eco de Santiago*, 5 de noviembre de 1898.

¹¹⁵¹ *El Eco de Santiago*, 18 de diciembre de 1898.

¹¹⁵² *El Eco de Santiago*, 4 de enero de 1899.

¹¹⁵³ *El Eco de Santiago*, 10 de enero de 1899.

¹¹⁵⁴ *El Eco de Santiago*, 15 de noviembre de 1898.

¹¹⁵⁵ *El Eco de Santiago*, 25 de diciembre de 1898.

Barrenas y Salvador González (primeros tenores cómicos), Manuel G. Cidrón (otro barítono), Francisco Mendoza (bajo cómico), Laureano Serrano, Eugenio Fuster y Antonio Manso (actores), José Santorcha y Francisco Perlá (apuntadores), veintidós coristas de ambos sexos, Florencio Fiscowich (archivo) y Dolores Fernández (sastrería)¹¹⁵⁶. Previo al comienzo de su abono en el coliseo de la Rúa Nova, se dijo que hacía tiempo que en Santiago no se había tenido ocasión de aplaudir a tan buenos artistas como los que figuraban en esta compañía además de dedicarle numerosos elogios al Sr. Bergés:

Berges, el tenor más notable de la zarzuela grande; el que estrenó la mayor parte de las obras serias que de doce años a esta parte se han escrito; el que cantando la jota de la “Bruja” y la de “Cádiz” casusa verdadero delirio, vuelve hoy a nuestro teatro donde recogerá nuevos lauros.

Porque Berges tiene verdadera pasión por la música como la tiene por su tierra: es aragonés y ama tanto a cuanto significa arte, como a su Pilar.

Así se explica, que no pase el tiempo por él y se recuerden sus primeros años de artista cuando hace de Jorge en “Marina” o cuando desempeña el papel de Claudio Beltrán en “La Tempestad”.

Mañana pisará de nuevo las tablas de nuestro teatro, cantando “Las Hijas de Eva” y en la hermosísima música de Gaztambide encontrará ocasión de recrear el oído de cuantos le escuchemos, recreándose a sí propio.

Con Berges vienen artistas de tanta valía como la señorita Eulalia González, la hermosa ferrolana, en una continuada ovación recorrió todos los teatros de España.

Aquí mismo ha obtenido triunfos que debe recordar la distinguida tiple cuando figuraba en la compañía de Ruiz.

El barítono señor tapias y el bajo señor Martínez tienen en las “Hijas de Eva” brillante ocasión para demostrar su valimiento.

No es, por tanto, extraño que el número de abonados a la temporada teatral que mañana comienza sea mayor que el de otras.

Ayer llegó toda la compañía después de haber realizado una buena campaña en la Coruña. Allí estrenó la ópera “La Dolores” mereciendo los aplausos del público y de la crítica.

En este teatro ya se representó la ópera de Bretón pero no era la compañía tan completa como esta, así que, esperamos oírla muy mejorada.

De director de la compañía de Berges viene el maestro D. Cosme Bouzá, de quien la prensa coruñesa hizo grandes elogios.

Esperamos tener ocasión de aplaudir a este artista y, en tanto, saludamos a todos los que forman la compañía.¹¹⁵⁷

Debutaron el 12 de enero con *Las hijas de Eva* continuando con *Campanone* (13 enero), *Los africanistas*, *La buena sombra*, *El santo de la Isidra* (15 enero por la tarde) y *La tempestad* (15 enero por la noche), *El anillo de hierro* (17 enero), *El reloj de Lucerna* (18 enero), *Gota serena* (estreno) y *El postillón de la Rioja* (19 enero), *Catalina* (21 enero), *Los africanistas*, *La buena sombra*, *El santo de la Isidra* (22 enero por la tarde) y *El salto del Pasiego* (22 enero por la noche)¹¹⁵⁸, *El rey que rabió* (24 enero), *La bruja* (26 enero)¹¹⁵⁹,

¹¹⁵⁶ *El Eco de Santiago*, 4 de enero de 1899.

¹¹⁵⁷ *El Eco de Santiago*, 11 de enero de 1899.

¹¹⁵⁸ El día 22 de enero hubo lleno en ambas funciones de aquellos en que “se anuncia a media tarde *no hay localidades*”. El público salió muy satisfecho de la función de la tarde y satisfechísimo de la que de la noche. La interpretación de “El salto del Pasiego” fue como para satisfacer al más exigente. La Srta. González, Sras. Echavari y Toda, señores Berges, Tapias, Barrenas, Martínez y Cidrón, todos han estado por igual afortunados y para todos hubo aplausos. La orquesta y los coros

Guerra Santa (28 enero)¹¹⁶⁰, *El rey que rabió* (29 enero por la tarde), *Marina* y *El dúo de la africana* (29 enero por la noche), *El maniquí* de G. Bauzá/N. Díaz de Esovar (estreno), *El de Fuente Sauco* de C. Bauzá/E. Ruiz Valle (estreno) y *Agua, azucarillos y aguardiente* (31 enero), *El juramento* (1 febrero), *Gota serena*, *El dúo de la africana* y *Agua, azucarillos y aguardiente* (2 febrero por la tarde), *El molinero de Subiza* (2 febrero por la noche), *Jugar con fuego* y el estreno de *La fiesta de San Antón* de T. López Torregrosa/C. Arniches (4 febrero)¹¹⁶¹, *Guerra Santa* (5 febrero por la tarde), *Los Magyares* (5 febrero por la noche), *Marina* y *La fiesta de San Antón* (7 febrero), *Las campanas* (8 febrero) y en la función de despedida *Las dos princesas* (9 febrero).

Para la función de despedida se anunció que “el aplaudido primer tenor y director de la Compañía señor Berges cantará la gran Jota Aragonesa del Cádiz que tan magistralmente interpreta el distinguido artista”¹¹⁶² cumpliendo con esto la promesa de cantar esta canción típica de su tierra antes de abandonar Santiago de Compostela. El tema de esta jota ya había dado que comentar a lo largo del abono; el periodista Ele -encargado de escribir las revistas teatrales- rogó desde *El Pensamiento de Galicia* a Bergés la interpretación de dicha pieza por medio del siguiente texto:

Aun cuando por fortuna no está muy próximo el día en que abandone usted las tablas del escenario donde tantos aplausos y simpatías supo cosechar, el público quiere significarle, que no puede abandonar a esta vieja ciudad sin dejarnos oír la jota aragonesa pura y neta, cantada por quien es imposible que nadie pueda igualarle, puesto que los compases de la jota arrullaron su sueño de niño y en sus coplas aprendió a deletrear nuestro idioma; ¿quién podría darle como él un *sentimentalismo* tal, que no se somete a preceptiva del arte, sino que es el que brota de un corazón aragonés.

Este es mi ruego en el que condense el deseo de todo el público que ve en usted uno de sus actores más favoritos. Venga esa *fermatara*, lleguen aquí los aires del Pilar y el rasgueo de las guitarras de los baturros confundidos en la clásica y hermosa jota de Aragón”.

Dice bien el querido compañero: es imposible que nadie iguale al Sr. Berges cantando la jota, su jota, porque de aires populares este es para el célebre artista algo propiamente suyo.

admirablemente. Pepe Curros a quien, como concertino, estuvo encomendado principalmente el delicado número tres del tercer acto, también obtuvo del público una merecida ovación (*El Eco de Santiago*, 24 de enero de 1899).

¹¹⁵⁹ En totalidad “La Bruja” ha sido presentada anoche como pocas veces se vio en Santiago.

Si los coros hubiesen estado un poco más afinados, sería la de anoche una ejecución a que no podría ponerse reproche alguno. Y si nosotros no comprendiésemos que con el personal de que constan se puede conseguir salvar las deficiencias señaladas, no insistiríamos en ello. Con un poco, muy poco, más de cuidado, y el sujetarse a la batuta del maestro, se habrá conseguido la perfección. Este deseamos nosotros pues no es de nuestro agrado hablar de tonos ni de bajadas (*El Eco de Santiago*, 27 de enero de 1899).

¹¹⁶⁰ Aunque los coros estuvieron más afinados que en La Bruja del día anterior, la interpretación de *La Guerra Santa* no pasó de regular (*El Eco de Santiago*, 29 de enero de 1899).

¹¹⁶¹ En la interpretación de *Jugar con Fuego* se distinguieron todos los artistas, “no es posible pedir más ni es fácil que el más exigente espere tanto”. Además se estrenó *La Fiesta de San Antón* y estaba justificado el interés que en Santiago despertaba; esta obra tiene “su miajita de sentimentalismo y su parte de crítica muy oportuna, sobre todo, para los que gustan de alardear de erudición. La música, como toda la del maestro Torregrosa, es ligera y de las que se pega mucho. Tiene unas carceleras que hacen recordar las del maestro Bretón. La obrita gustó no solo porque es bueno el trabajo de los autores, si que también por la interpretación que la dieron los artistas” (*El Eco de Santiago*, 5 de febrero de 1899).

¹¹⁶² *El Eco de Santiago*, 8 de febrero de 1899.

El Sr. Berges, estamos seguros de ello, defiriendo a estos ruegos cantará su *jota* antes de que se despidan del público santiagués.¹¹⁶³

Ante esta petición, y las solicitudes por parte del público, el Sr. Bergés prometió a *El Eco de Santiago* “en conversación particular, que antes de abandonar a Santiago dejará oír la incomparable jota de su tierra, la típica, la *fermatra* [...] cuando disponga una función en que se canta en Aragón es un número para el que se precisa no haber fatigado mucho la garganta”¹¹⁶⁴ y el público estaría al tanto previo anuncio en prensa antes del día elegido. Para su interpretación Bergés se presentó en escena “con el típico traje de su tierra, hecho un baturro en toda la extensión de la palabra. Con él, y vistiendo también el calzón corto, apareció el coro cuando la orquesta comenzaba a ejecutar el alegre aire popular”¹¹⁶⁵ y el público le correspondió con larga ovaciones y emocionados aplausos.

De Santiago la compañía se fue a Ferrol¹¹⁶⁶ y a Vigo embarcados en el vapor Niña desde A Coruña¹¹⁶⁷. Se había anunciado también su visita a Lugo¹¹⁶⁸ y Valladolid pero entendemos que no llegó a tener lugar por una noticia en la que se anunciaba que se disolvía esta compañía en Ourense a mediados de mayo de 1899¹¹⁶⁹. Pero a los pocos meses Bergés volvió a organizar otra compañía de zarzuela:

El aplaudido tenor Sr. Berges ocúpase en organizar una compañía de zarzuela seria para hacer una tournée por Galicia en la próxima temporada.

Reforzará su repertorio con las nuevas obras estrenadas en los dos últimos años, y que son por ahora desconocidas en los teatros de esta región.

A principios de Octubre reanudará el señor Berges sus tareas, probablemente en el teatro principal de la Coruña.¹¹⁷⁰

Se había anunciado una gira por Galicia de la compañía de Eduardo Ortiz -tras pasar por Andalucía y Portugal- en la que “figuran artistas tan aplaudidos como las señoritas Raso, Alverá, Benítez y Cecilio, y los señores Nadal, Refrozo, Recober, Ballina, Escribano, Zabala y Martín. Ha contratado también el Sr. Ortiz un numeroso cuerpo de coros, y es indudable que con esos elementos hará una campaña tan brillante como todas las suyas”¹¹⁷¹ pero finalmente no se llevó a cabo por causa de la defunción del Sr. Ortiz en octubre¹¹⁷² en Granada.

Cuando se conoció su muerte, *El Eco de Santiago* publicó una emotiva nota en la que se le atribuía el dar a conocer en Santiago el teatro por horas o del género chico. Eduardo Ortiz era un artista viejo conocido del público compostelano, su primera visita al Teatro había tenido lugar en diciembre de 1889 y había sido el responsable del estreno aquí de *La verbena de la Paloma* en el cual dirigió él mismo la orquesta en el foso. De él decían que no había un

¹¹⁶³ *El Eco de Santiago*, 24 de enero de 1899.

¹¹⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 25 de enero de 1899.

¹¹⁶⁵ *El Eco de Santiago*, 10 de febrero de 1899.

¹¹⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 16 de febrero de 1899.

¹¹⁶⁷ *El Eco de Santiago*, 30 de marzo de 1899.

¹¹⁶⁸ *El Eco de Santiago*, 26 de enero de 1899.

¹¹⁶⁹ *El Eco de Santiago*, 26 de mayo de 1899.

¹¹⁷⁰ *El Eco de Santiago*, 25 de agosto de 1899.

¹¹⁷¹ *El Eco de Santiago*, 11 de febrero de 1899.

¹¹⁷² Por error en el artículo dedicado a su muerte en el *El Eco de Santiago* del 18 de octubre de 1899, se le denomina “Daniel Ortiz” en lugar de “Eduardo Ortiz”.

detalle que se le escapase y que cuando decidía poner en escena una obra “el espectador más exigente podía darse por satisfecho”¹¹⁷³; en cuanto a su persona se hacían eco de un apunte biográfico en el que se le describía como de buen carácter, afable con sus trabajadores y que persuadía a cualquiera con sus frases dulces aunque *El Eco de Santiago* decía que era totalmente opuesto a esta descripción, lo habían visto desesperarse en los ensayos en numerosas ocasiones porque no era la paciencia lo que predominaba en su carácter aunque esto era simplemente un pronto y después era como el pan. Recordaba así la prensa su labor a lo largo de los años en Santiago:

En aquel entonces hemos aplaudido en el teatro de Santiago obras como “Vía Libre”, “La Zarina”, “El Cabo primero” y cien y cien más, del mismo corte.

Aquella fue, sin disputa, una de las mejores temporadas de teatro para el público y para Ortiz que era empresario y director.

Volvió después en diferentes ocasiones con su compañía, y cada uno de sus viajes se señalaba principalmente por el estreno de una obra que adquiría carta de naturaleza en los prospectos.

Fue la segunda temporada aquella en que se estrenara “Los Cuadros Disolventes” y “Caramelo”:

Artistas que figuraban siempre en la compañía de Ortiz eran Nadal, el saladísimo actor cómico, y Recober, el simpático y siempre discreto personaje de “Las Campanadas” y “El dúo de la Africana”.¹¹⁷⁴

5.5.2.33. Compañía de zarzuela de Antonio Moya y Francisco Bracamonde (1899)

A mediados de julio, para actuar en las fiestas del Apóstol, vino al coliseo compostelano la compañía de Antonio Moya y Francisco Bracamonde que acababa de actuar en Lugo¹¹⁷⁵ y en Pontevedra (Barros Presas, 2015: vol II, p. 87) donde habían dado dos abonos (Barros Presas, 2015: vol I, p. 124). De estos éxitos en la ciudad olívica se hizo eco un periódico compostelano sirviendo esto como precedente para animar al público de Santiago a asistir a su abono:

Continúa recibiendo las simpatías del público, la compañía de zarzuela cómica que actúa en nuestro coliseo. ¡Lástima que por tener adquirido compromisos en Santiago, pueda dar a conocer en esta ciudad el extenso y moderno repertorio de juguetes cómico-líricos, entre los cuales figuran los que más aceptación han tenido en los teatros de la Corte.¹¹⁷⁶

Entre sus intergrantes se encontraban: Pancha Díaz, Aurora Solís, Trinidad Pérez y Tomasa del Río (primeras tiples), Josefa Marco (tiple característica), Valentina Fraiz (actriz cómica), María Martínez (dama joven), Josefa Sánchez (segunda tiple), Candelaria Ramos y Vicenta Ariona (segundas partes), Francisco Alarcón¹¹⁷⁷ (actor cómico), Antonio de Moya y

¹¹⁷³ *El Eco de Santiago*, 18 de octubre de 1899.

¹¹⁷⁴ *El Eco de Santiago*, 18 de octubre de 1899.

¹¹⁷⁵ *El Eco de Santiago*, 18 de mayo de 1899.

¹¹⁷⁶ *El Eco de Santiago*, 16 de julio de 1899.

¹¹⁷⁷ Francisco Alarcón Vidal. Nacido en Almería el 5 de abril de 1879. Actor y director de escena. En 1916 formó parte de la compañía de Vicente Lleó en el Teatro Marín, pasando al Teatro de la Zarzuela como primer actor y director de escena. En 1916 participó en el estreno de la opereta de Rafael Millán *Las alegres chicas de Berlín* y de otra opereta de Rafael Calleja *El tinglado de la farsa*. Estrenó también *Mueran los celos*, un entremés de Gregorio Esteban Mateos y *La guitarra del amor*, opereta de Barrera, Giménez, Brú, Luna y Soutullo (Casares, 2000: 157)

José R. Magariño (tenores cómicos), José Sigler¹¹⁷⁸ (primer barítono), Francisco Aznar (bajo cómico), Vicente Carrasco (barítono cómico), Manuel Zambrano (actor genérico), Enrique Chanot (segundo tenor cómico), Emilio Nieto y Antonio Castaño (actores) y veinte coristas de ambos sexos¹¹⁷⁹.



Francisco Alarcón Vidal en el personaje Stock de *Molinos de viento*
(Casares Rodicio, 2000: 157)

Debutaron el 23 de julio a las 20.30h con *El cabo primero*, *El grumete* de E. Arrieta/A. García Gutiérrez y *La viejecita*. La compañía fue merecedora de las atenciones que le dispensó el público en su presentación. La prensa comentó que era una pena que el abono fuese por tan pocas funciones y sobre los intérpretes dijeron: que las Sras. Pérez y del Río habían cantado admirablemente, que habían pisado la escena con seguridad y que habían sido muy aplaudidas con justicia en *El grumete*, que José Sigler había hecho un señor Tomás inmejorable cantando con mucho arte, que el Sr. Moya había sido también un excelente artista que caracterizó a la perfección los personajes que interpretó y que los coros habían cantado con bastante afinación¹¹⁸⁰.

En los días siguientes interpretaron *Campanero y sacristán* y los estrenos de *Pepe Gallardo* de R. Chapí/G. Perrín y M. de Palacios y *Caramelo* de F. Chueca y J. Valverde/J. de Burgos (25 julio)¹¹⁸¹, *Los puritanos*, *La indiana* y *El mantón de Manila* de F. Chueca/F. Yrayzoz (27 julio), *La buena sombra*, *El grumete* y *El organista* (28 julio) y se despidieron del Teatro Principal con *El santo de la Isidra*, *Lucifer* y *La czarina*. Partieron en tren desde Santiago a Villagarcía de Arousa para dar allí tres representaciones¹¹⁸².

Se dijo en *El Eco de Santiago* que el Sr. Bergés, tras formar una nueva compañía después de haber disuelto la anterior, vendría a principios de octubre de nuevo tras pasar por Pontevedra¹¹⁸³ pero no hay registro de ninguno de estos dos hechos: ni de su actividad en

¹¹⁷⁸ José Sigler (1864 – Madrid, 21 de septiembre de 1903). Barítono y compositor. Comenzó su dedicación a la música como pianista de café. Ingresó en el Conservatorio para estudiar canto y posteriormente se presentó como barítono de zarzuela. Hizo su debut en 1884 en el Teatro de Recoletos entusiasmado a un público poco acostumbrado a escuchar a verdaderos cantantes en el género chico. En 1900 estrenó *La tempranica* de Giménez y en 1901 *La barcarola* de Caballero, que obtuvo un gran éxito, siendo una de las piezas más apreciadas el dúo que Sigler cantaba con Lucrecia Arana. En 1901 estrenó en el Teatro de la Zarzuela *Los timplaos* de Giménez. Desde entonces se dedicó a este género y también a la zarzuela grande, paseando su voz por los teatros de Madrid, Príncipe Alfonso, Maravillas, Felipe, Apolo, Eslava y de la Zarzuela, estrenando obras como *La nube*, *La matanza zamorana*, *La balada de la luz*, *La vicaría*, etc. Durante mucho tiempo fue una de las primeras figuras del género lírico por su hermosa voz y excelente escuela. También compuso zarzuelas (Casares, 2000: 255).

¹¹⁷⁹ *El Eco de Santiago*, 7 de julio de 1899.

¹¹⁸⁰ *El Eco de Santiago*, 16 de julio de 1899.

¹¹⁸¹ Debutó en las dos primeras obras la primera tiple Sra. Solís.

¹¹⁸² *El Eco de Santiago*, 1 de agosto de 1899.

¹¹⁸³ *El Eco de Santiago*, 7 de septiembre de 1899.

Santiago ni en Pontevedra. También corrió el rumor de la visita para ese mismo mes de la compañía del Sr. Moya¹¹⁸⁴.



José Sigler con Lucrecia Arana en *La barcarola* en 1901
(Casares Rodicio, 2000: 255)

5.5.2.34. Compañía de ópera de Emilio Giovannini (1899)

La compañía que finalmente visitó el Teatro Principal fue la compañía de ópera de Emilio Giovannini. Llegó a Santiago para cerrar el año 1899 tras actuar en Vigo¹¹⁸⁵, Pontevedra (Barros Presas, 2015: vol I, p. 126) y Ourense¹¹⁸⁶. La lista de personal la integraban: Francisco Rando y Rodolfo Gonzaga (maestros directores y concertadores), Aida Daroglia Gonzaga, Giovannina Coliva, Elisabetta Constantini y Lucia Cisello (primeras tiples), Ida Ronzoni y Amelia Pangrazy (segundas tiples), Fernando Arrigotti, Antonio Pomer (primeros tenores), Furico Grossi (tenor cómico), Manuel Carbonell (primer barítono), Luigi Visconti (primer bajo), Amilcare Ferra, y Dagoberto Constantini (genéricos y característicos), Eduardo Gallino (primer bufo), Eugenio Parroli, Eduardo Pangrazy y Luigi Betelli (segundas partes), 25 coristas de ambos sexos siendo la sastrería, decoraciones, atrezzo, archivo y peluquería propiedad del propio Emilio Giovannini.¹¹⁸⁷

Venía precedida de muy buenas críticas por sus actuaciones en Pontevedra donde había sido objeto de constantes aplausos -al igual que lo había sido en Vigo- como podemos ver en este párrafo que le dedicó el *Diario de Pontevedra*:

El cuadro de artistas es de muy altos vuelos, sin género de duda, y de lo mejorcito que ha llegado por acá. Difícilmente volverémos a ver por nuestras abandonadas provincias gallegas una compañía tan selecta tan escogida, y tan, por todos conceptos, admirable, como la que en nuestro lindo coliseo ha *debutado* anoche. Primeras partes, coros, orquesta, decorado, *atrezzo*, todo en fin, es en ella perfecto y acabado. La crítica más severa, aun poniendo los resortes del análisis en violentísima tortura, no encontraría aquel lugar donde emplear sus armas.¹¹⁸⁸

¹¹⁸⁴ *El Eco de Santiago* del 30 de septiembre de 1899 y *La Voz de Galicia* del 9 de septiembre de 1899.

¹¹⁸⁵ *La Voz de Galicia*, 15 de octubre de 1899.

¹¹⁸⁶ *La Voz de Galicia*, 9 de noviembre de 1899.

¹¹⁸⁷ *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1899.

¹¹⁸⁸ *El Eco de Santiago*, 16 de noviembre de 1899.

Dieron su primera función en el Teatro Principal de Santiago el 21 de noviembre con *Lucia di Lammermoor*. Desde *El Eco de Santiago* le dieron la razón a los comentarios vertidos en el *Diario de Pontevedra* sobre la calidad de esta compañía y que era de las que escasas veces venían por Galicia, además de realizar una reseña detallando la actuación de los principales artistas que en este debut participaron -en especial al cuarteto formado por Saroglia, Arrigotti, Carbonell y Visconti-. Aida Saroglia fue definida como una tiple de voz hermosamente timbrada aunque poco extensa pero agradabilísima y sobre todo de una impecable escuela de canto, Fernando Arrigotti cantó con recelo el primer acto pero tras los aplausos del público los recelos desaparecieron y el artista se manifestó con un timbre muy agradable y de gran dulzura al emitir las notas, Manuel Carbonell estuvo comedido en el primer acto como le sucedió a Arrigotti pero también se repuso y demostró una buena voz -aunque un poco velada- y demostró conocer muy bien la partitura además de Luigi Visconti quien tenía una voz muy hermosa y agradable con unas facultades excepcionales para el canto y para la escena¹¹⁸⁹.

El 22 de noviembre pusieron en escena la opereta en tres actos y cuatro cuadros de costumbres japonesas titulada *Cin-ko-ka* en la que se exhibieron decoraciones nuevas¹¹⁹⁰. En los días posteriores interpretaron obras como la opereta de C. Millocker *El vicealmirante* que fue estreno en Santiago (23 noviembre), *El barbero de Sevilla* (24 noviembre)¹¹⁹¹, *Las dos princesas* (25 noviembre)¹¹⁹², *La traviata* (26 noviembre), *Dinorah* (28 noviembre), *La favorita* (29 noviembre)¹¹⁹³, *Cin-ko-ka* (30 noviembre), *Cavalleria rusticana* y el segundo y tercer acto de *Lucia de Lammermoor* (31 noviembre, función de moda)¹¹⁹⁴, *El rey que rabió* (2 diciembre), *La sonámbula*¹¹⁹⁵ (3 diciembre), *Rigoletto* (5 diciembre), *Pascua Florentina* (6 diciembre) y el día 7, como función última del 1º abono de 15 funciones, interpretaron el segundo y tercer acto de *El barbero de Sevilla* y *El dúo de la africana*. En el segundo abono pusieron en escena *Las dos princesas* (8 diciembre por la tarde) y el estreno de *Pagliacci* de R. Leoncavallo y *Música clásica* (8 diciembre por la noche), *Bocaccio* (9 de diciembre)¹¹⁹⁶,

¹¹⁸⁹ *El Eco de Santiago*, 22 de noviembre de 1899.

¹¹⁹⁰ *El Eco de Santiago*, 22 de noviembre de 1899.

¹¹⁹¹ Llegó un músico desde Valladolid para reforzar la orquesta del teatro (*El Eco de Santiago*, 24 de noviembre de 1899).

¹¹⁹² Inicialmente se había publicitado *El rey que rabió*, para la que había traído la empresa decorados y vestuario nuevo, pero finalmente la que se puso en escena fue *Las dos princesas*.

¹¹⁹³ Se le pidió a Giovannini que trajese nuevos estrenos (*El Eco de Santiago*, 29 de noviembre de 1899). *La Favorita* fue de las obras que peor cantaron los artistas de la compañía hasta esa fecha, salvándose únicamente el Sr. Carbonell, la Srta. Vigier y el Sr. Arrigotti (*El Eco de Santiago*, 30 de noviembre de 1899).

¹¹⁹⁴ “El público de Santiago saboreó y aplaudió ayer este monumento del arte, y muy particularmente el intermezzo –que se hizo repetir- cuya audición crea siempre fanáticos. La velada de ayer debe señalarse con tierra blanca por el mérito de las obras, aunque en conjunto, no podamos decir otro tanto de su ejecución y es deplorable que los artistas no pongan algo más de su parte por que si en “Lucía” además de la tiple, el bajo y aun los coros estuvieron a gran altura no respondieron así la orquesta, a pesar de los esfuerzos de sus inteligentes Directores. La señorita Vigier en su papel de Santuzza demostró como domina la escena, el valor de su potente y bien timbrada voz de contralto y en su papel estuvo a excelente altura que el público premió con aplausos. Las sicilianas de *Cavalleria* las sufrió el público por la novedad de ser cantadas a telón corrido. La orquesta no siendo en el intermezzo, muy mal ensayada y el barítono con su torrente y portentosa voz suele matar la melódica armonía de las notas suaves de los demás artistas. A pesar del escaso ambiente lírico que aquí disfrutamos no olvide la respetable compañía del Sr. Giovannini, que como la naturaleza en este país es tan armoniosa, tal vez por esta causa, provoca con facilidad el sentimiento con lo cual, rendimos fervoroso culto al arte y definimos su grandeza, como anatematizamos su mala interpretación” (*El Eco de Santiago*, 2 de diciembre de 1899).

¹¹⁹⁵ Los coros bastante regulares y la orquesta como de costumbre (*El Eco de Santiago*, 4 de diciembre de 1899).

¹¹⁹⁶ “Algunos de los actores incurrieron en exageraciones que, si agradan a una parte del público (muy pequeña afortunadamente) merece las censuras de la generalidad. Decimos esto por el Sr. Gallino para quien, en otras obras, no hemos querido tener censuras, ante la consideración de que si morcilleaba algo, con no citarlo, comprendería que sus excesos no

Marina y *El dúo de la africana*¹¹⁹⁷ (10 de diciembre), *Fra Diavolo* de M. Sánchez Allu/J. Morán (12 diciembre) y en la última función del 13 de diciembre interpretaron *El tonto y el intrigante* de y como despedida la Sra. Saroglia cantó el Rondó de *La sonámbula*¹¹⁹⁸.

De Santiago se fueron a Ferrol¹¹⁹⁹ donde se les esperaba con mucho interés para dar un abono por 15 funciones donde debutaron el 16 de diciembre y a donde le acompañaron algunos profesores de la orquesta de Santiago¹²⁰⁰. Después siguieron su gira por A Coruña y Lisboa¹²⁰¹.

Antes de pasar a la siguiente etapa de ópera y zarzuela del Teatro Principal, haremos un escueto sumario. En esta etapa de apogeo de las actividades dramático-musicales del Teatro Principal, que hemos decidido acotar entre 1875 y 1900, vemos que preponderó la zarzuela sobre la ópera. Los números indican que en 25 años, sólo 8 compañías fueron de ópera de un total de 34, es decir, menos de una cuarta parte. Esto coincide con el panorama general de España donde la zarzuela vivía su punto álgido.

Las zarzuelas que se estrenaba en la capital llegaban al poco tiempo a Santiago, en ocasiones de la mano de la misma compañía o al menos algunos intérpretes que habían participado en su estreno. Este fue el caso de *La Gran Vía* que llegó a Santiago sólo cinco meses después de su estreno mundial, *La bruja* que llegó a los siete meses o *Cádiz* que sólo tardó los tres meses.

Entre las zarzuelas más interpretadas en esta época estaban, *Los sobrinos del capitán Grant*, *La tempestad*, *Los diamantes de la corona*, *Campanone*, *El Diablo en el poder*, *El barberillo de Lavapiés*, *El anillo de hierro*, *La verbena de la Paloma* o *Jugar con fuego*. En el caso de las óperas predominaron las italianas que conforman el repertorio clásico como *Ernani*, *Lucia de Lammermoor*, *I puritani*, *Norma*, *La favorita* o *Rigoletto* seguidas de las francesas como *Fausto*. En esta época también encontramos las primeras operetas interpretadas en Santiago. La primera fue *Bocaccio* de F.von Suppé en diciembre de 1886 de la mano de la compañía dirigida por Maximino Fernández.

Las compañías más habituales fueron las de Eduardo Ortiz, Esteban Puig, Eduardo García Bergés y en cabeza la de Maximino Fernández. Estos habituales y ya conocidos del público compostelano siempre eran acogidos con especial cariño y reunían más audiencia.

causaban el efecto apetecido. Sigue en su manía este artista y bien será que le advirtamos nosotros como se equivoca, sin esperar a que el público se lo advierta, pues creemos que será menos de su gusto. El mismo Grossi, a quien su gran talento artístico disculparía algún atrevimiento, no suele abusar y es bien que el Sr. Gallino se mire en Grossi, que alcanza siempre aplausos sin llegar al terreno que comenzó a cultivar el primer bufo de la compañía” (*El Eco de Santiago*, 11 de diciembre de 1899).

¹¹⁹⁷ “En esta obrita, que obtuvo una interpretación regular también el Sr. Gallino se distinguió por sus exageraciones. Bien corto es su papel, el de bajo cantante, y sin embargo se significó en la forma que dejamos dicho. Aunque no lo crea el Sr. Gallino nos es muy doloroso tener que decir estas cosas a artistas que comprendemos cuanto valen pero, repetimos, nos parece menos doloroso para él decírselas aquí, que dejarle hasta que el público se lo diga en otra forma. Si le faltase talento y quisiera suplir esta falta con aquellos rasgos de brocha gorda, sería más pasadero, pero con él no se da este caso” (*El Eco de Santiago*, 11 de diciembre de 1899).

¹¹⁹⁸ *El Eco de Santiago*, 13 de diciembre de 1899.

¹¹⁹⁹ *La Voz de Galicia*, 14 de diciembre de 1899.

¹²⁰⁰ *El Eco de Santiago*, 11 de diciembre de 1899.

¹²⁰¹ *Gaceta de Galicia*, 15 de mayo de 1900.

5.5.3. El ocaso: 1900-1914

5.5.3.1. Compañía de zarzuela de Antonio Moya (1900)

A finales de abril de 1900 volvió al Teatro Principal, de nuevo, la compañía cómico-lírica dirigida por Antonio Moya para dar un abono de 12 funciones. El elenco de dicha compañía fue: Antonio de Moya (director de la compañía), José Cesáreo López (maestro director y concertador), Teresa Blanch, Aurora Solís y Tomasa del Río (primeras tiples), Julia Díaz (tiple característica), Enriqueta Cabello (segunda tiple), Ángeles Solís y María Tejada (actrices), Francisco Alarcón (tenor cómico), Manuel Zambrano (actor genérico), Vicente Lecha y Manuel Real (barítonos cómicos), Francisco Aznar (primer bajo), Francisco Alcoba (bajo cómico), Ramón Peco y Luis Odena (segundas partes), Emilio Guitián y Vicente Ros (apuntadores), 24 coristas de ambos sexos, archivo de la Sociedad de Autores y de la Empresa, J. Comontes (sastrería), I. Pascual (peluquería), Vicente José Acosta (representante de la empresa)¹²⁰². Recordemos que esta compañía ya había estado en Santiago en julio de 1899 -menos de un año antes-, comparando los elencos de ambas visitas vemos que repitieron las tiples Aurora Solís y Tomasa del Río, el tenor Francisco Alarcón, el bajo Francisco Aznar y el actor Manuel Zambrano.

Se anunció su debut para el 21 de abril pero debido al éxito obtenido en Valladolid dieron allí alguna función más así que pospusieron el comienzo de sus labores en Santiago hasta el 25 de abril. Se retrasó la llegada del equipaje así que no pudieron debutar hasta el 28 interpretando *La cara de Dios* de R. Chapí/C. Arniches con la que tuvieron buenas críticas la Sra. Solís, Sr. Moya, Sr. Lecha, Sr. Aznar y Sr. Alcoba, sin embargo “los demás artistas cumplieron y nada más”¹²⁰³. Repitieron esta misma obra al día siguiente (29 abril) con escasa asistencia de público por lo que desde la prensa se le aconsejó a la empresa que “no le conviene repetir las obras, aunque bien se nos alcanza que no son muchas dos representaciones de una zarzuela como *La Cara de Dios*”¹²⁰⁴.

En los siguientes días representaron *La banda de trompetas*, *Los buenos mozos* y *Los borrachos* (1 mayo), *El organista*, *Los cocineros* y *Los borrachos* (2 mayo), *La mala sombra*, *Caramelo* y el estreno *La mujer del molinero* (3 mayo), *La revoltosa*, *Los cocineros* y *El cabo primero* (4 mayo)¹²⁰⁵, *La cara de Dios* y *A cuarto... y a dos* (5 mayo)¹²⁰⁶, *La cara de Dios* (6 mayo por la tarde) y *El santo de la Isidra*, *El cabo primero* y *A cuarto y a dos* (6 mayo por la noche), *La viejecita*¹²⁰⁷, *La banda de trompetas* y *El grumete* (8 mayo), *Certamen Nacional*, *Agua, azucarillos y aguardiente* y *Los borrachos* (9 mayo), *La revoltosa*, *Caramelo* y *El grumete* (10 mayo)¹²⁰⁸.

¹²⁰² *El Eco de Santiago*, 18 de abril de 1900.

¹²⁰³ *El Eco de Santiago*, 30 de abril de 1900.

¹²⁰⁴ *El Eco de Santiago*, 30 de abril de 1900.

¹²⁰⁵ Fue una función de moda y en ella debutaron los artistas Amalia Martín Gruas y José Garrido. Tuvieron que repetir, a instancias del público, el coro de cocineros.

¹²⁰⁶ Se incluyó a los nuevos artistas llegados una vez comenzado el abono, la Sra. Gruas y el barítono Sr. Garrido.

¹²⁰⁷ También pusieron en escena un decorado nuevo para esta zarzuela (*El Eco de Santiago*, 4 de mayo de 1900).

¹²⁰⁸ Fue una “función de moda” “dedicada al bello sexo compostelano” (*El Eco de Santiago*, 9 de mayo de 1900). El estreno de *El traje de luces*, que habían anunciado para este día, finalmente no tuvo lugar debido a que el vestuario para esta obra no llegó a tiempo así que en su lugar pusieron en escena *Caramelo* (*El Eco de Santiago*, 11 de mayo de 1900).

Abrieron un segundo abono por 10 funciones, con gran rebaja de precios¹²⁰⁹, en el que interpretaron *La czarina*, *El traje de luces* de M. Fernández Caballero y M. Hermoso/S. y J. Álvarez Quintero (estreno) y *Pepe Gallardo* (12 mayo), *Chateaux Margaux*, *El traje de luces* y el estreno de *José Martín el tamborilero* de G. Giménez/F. Yrayzoz (13 mayo)¹²¹⁰, *El mantón de Manila*, *La alegría de la huerta* de F. Chueca/E. García Álvarez y A. Paso (estreno) y *La czarina* (19 mayo), *Chateaux Margaux*, *La viejecita* y *La alegría de la huerta* de (20 mayo), *Las campanadas*, *La alegría de la huerta* y el estreno de *Gigantes y cabezudos* de M. Fernández Caballero/M. Echegaray¹²¹¹ (22 mayo), *Las campanadas*, *El grumete* y *Gigantes y cabezudos* (23 mayo) y se despidieron de Santiago en su octava función¹²¹² con *Pepe Gallardo*, *El traje de luces* y *Gigantes y cabezudos* (24 mayo). Desde aquí partieron para Vigo a dar un abono por doce funciones¹²¹³ y después dieron otro abono por seis funciones en Pontevedra¹²¹⁴.

5.5.3.2. Compañía dramática del Sr. Espantaleón (1900)

En el mes de julio estuvo en el Teatro Principal la compañía dramática del Sr. Espantaleón. No era una formación lírica pero entre su repertorio trajeron la zarzuela *Torear por lo fino*. Para esta ocasión “la empresa del Teatro con muy buen criterio determinó para mayor comodidad del público dividir desde hoy el espectáculo en secciones, que serán a las nueve, diez menos cuarto y diez y media”¹²¹⁵ y en sus funciones actuaba un “septimino que tan agradablemente se oye, por la ejecución y por los números musicales que da a conocer saliéndose de lo vulgar en el repertorio”¹²¹⁶ compuesto por los señores Valverde, García, Villaverde, Caamaño y Brage¹²¹⁷. En la prensa en septiembre se comentó que “se halla en Valladolid la compañía de Bergés, que actuó en nuestro teatro por el Apóstol”¹²¹⁸ pero, como acabamos de ver, la que actuó por las fiestas fue la compañía del Sr. Espantaleón.

La prensa alabó la innovación por parte de la empresa del teatro de incorporar las funciones por horas además de expresar que ganarían más dinero con esta decisión¹²¹⁹ aunque recordemos que ya habían sido implantando este sistema por horas en el Teatro con Eduardo Ortiz el año anterior (1899).

¹²⁰⁹ *El Eco de Santiago*, 9 de mayo de 1900.

¹²¹⁰ No agradaron estas dos últimas obras. El Sr. Garrido no estuvo muy bien en *El traje* por falta de estudio y la obra resultó un tanto deslucida debido a que había que esperar a que el apuntador le leyese su texto, a veces más de una vez, para repetirlo él (*El Eco de Santiago*, 14 de mayo de 1900).

¹²¹¹ Desde el público y la prensa ya se había expresado el interés por conocer la zarzuela *Gigantes y cabezudos*, la empresa les hizo caso y encargó las correspondientes decoraciones para que no resultase deslucida la representación. El escenógrafo Sr. Villar pintó dichas decoraciones con premura y entre ellas representó una vista de Zaragoza desde el puente del Ebro y parte de la fachada de la catedral de esta ciudad, ambas realizadas con perspectiva, entonación adecuada y seguridad en las líneas. Requirió un esfuerzo especial esta obra y un plus de ensayos por lo que el día 15 de mayo no hubo función para explayarse en su preparación (*El Eco de Santiago*, 23 de mayo de 1900).

¹²¹² Del anunciado abono compuesto por 10 funciones, sólo dieron ocho así que devolvieron el dinero correspondiente a las dos funciones no dadas a los abonados.

¹²¹³ *El Eco de Santiago*, 25 de mayo de 1900.

¹²¹⁴ *El Eco de Santiago*, 19 de junio de 1900.

¹²¹⁵ *Gaceta de Galicia*, 10 de julio de 1900.

¹²¹⁶ *Gaceta de Galicia*, 12 de julio de 1900.

¹²¹⁷ *Gaceta de Galicia*, 10 de julio de 1900.

¹²¹⁸ *El Eco de Santiago*, 19 de septiembre de 1900.

¹²¹⁹ *Gaceta de Galicia*, 12 de julio de 1900.

A la vuelta de verano corrieron distintos rumores, como era muy habitual y ya hemos visto en temporadas anteriores, acerca de la visita de distintas compañías al Teatro Principal compostelano o de las que venían a Galicia y se daba por sentado que vendrían por Santiago: se dijo que en octubre vendría la compañía cómico-lírica dirigida por el Sr. Lacasa -que por aquellas fechas estaban en el Tetro Jofre de Ferrol¹²²⁰-, la del Sr. Cepillo¹²²¹, la del Sr. Ortiz¹²²², la del Sr. Soriano¹²²³ y la de ópera dirigida por L. Medini¹²²⁴. La prensa comenzaba a impacientarse viendo que había tantos rumores pero pasaban las semanas y no venía ninguna compañía:

¿En qué quedamos?

Primero se dijo que vendría la compañía de ópera italiana a actuar en nuestro coliseo, luego que tendríamos zarzuela, ahora resulta que se nos quiere enmendar la plana, y afirma un periódico, que es la de verso del señor González la que nos hará pasar horas de solaz.

Sea lo que quiera, venga y Dios dirá.

Terminada la discusión...¹²²⁵

5.5.3.3. Compañía de zarzuela de Eduardo García Bergés (1900)

A finales de noviembre llegó la compañía de zarzuela dirigida por el primer tenor Sr. Bergés que venían de actuar en Vigo donde habían recibido grandes elogios por *La Dolores*, obra que también trajeron a Santiago¹²²⁶. Aprovechó la prensa para recordar triunfos de Bergés en temporadas anteriores en este mismo teatro además de comentar que “canta con una maestría extrema y su voz potente despierta, cada vez que la emite, entusiasmos en el público. Es el artista de corazón ante quien los públicos rinden sus tributos con más gusto”¹²²⁷.

Debutaron con *Los diamantes de la corona* el 21 de noviembre con gran éxito y posteriormente representaron *Marina* y *El barquillero* de R. Chapí/J. López Silva y J. Jackson Veyán (22 noviembre), *El barquillero* y *El postillón de La Rioja* (24 noviembre), *Los Madgyares* y noche *La tempestad* (25 noviembre)¹²²⁸, *Los sobrinos del capitán Grant* (27 noviembre), *El reloj de Lucerna* (28 noviembre)¹²²⁹, *Las dos princesas*¹²³⁰ y *El barquillero* (29 noviembre), *El barquillero*, *El guitarrico* de A. Pérez Soriano/M. Fernández de la Puente

¹²²⁰ *El Eco de Santiago*, 25 de septiembre de 1900.

¹²²¹ *El Eco de Santiago*, 2 de octubre de 1900.

¹²²² *El Eco de Santiago*, 2 de octubre de 1900. Según *El Eco de Santiago* del 27 de octubre de 1900, Ortiz trabajaba por aquellas fechas en Málaga con la tiple Sra. Zaragozi y la Srta. Segura especulando con una visita a Santiago en un plazo breve lo que le pareció al periodista que sería “muy del gusto del público santiagués que les aprecia”.

¹²²³ *El Eco de Santiago*, 3 de octubre de 1900.

¹²²⁴ *El Eco de Santiago*, 22 de octubre de 1900.

¹²²⁵ *El Eco de Santiago*, 24 de octubre de 1900.

¹²²⁶ *El Eco de Santiago*, 20 de noviembre de 1900.

¹²²⁷ *El Eco de Santiago*, 24 de noviembre de 1900.

¹²²⁸ De Bergés se dijo que era “garantía respetable para el arte, fue honrado como merecía, viéndose el distinguido tenor, emocionadísimo por su trabajo, siempre grande, siempre limpio y con la filigrana del que conoce los secretos admirables de la escena y del canto” (*Gaceta de Galicia*, 27 de noviembre de 1900).

¹²²⁹ Hubo menos público que las noches anteriores y la representación sólo fue regular. La Sra. Roca, el Sr. Guerra, la Sra. Carbonell y el Sr. Subirá estuvieron muy bien pero los demás artistas hicieron bien poco digno de mención (*El Eco de Santiago*, 29 de noviembre de 1900).

¹²³⁰ Inicialmente se había anunciado *Jugar con fuego* pero en su lugar se puso *Las dos princesas* debido a una indisposición del director de la compañía.

y L. Pascual y *Gigantes y cabezudos*¹²³¹, (1 diciembre), *La tempestad* (2 diciembre por la tarde) y *Los sobrinos del capitán Grant* (2 diciembre por la noche), *La Dolores* (5 diciembre)¹²³², *El anillo de hierro* y *El guitarrico* (6 diciembre), *El juramento* (7 diciembre), *Los sobrinos del capitán Grant* (8 diciembre por la tarde), *El milagro de la Virgen* (8 diciembre por la noche). El día 10 se despidió la compañía con un concierto a beneficio del maestro director de la orquesta de la compañía -Luis Carbonell- incluyendo en el programa de esta función-concierto obras compuestas, arregladas o instrumentadas por el propio Carbonell:

- 1.^a *Capricho* (a gran orquesta) escrito expresamente para este acto y dedicado a los señores presidente y socios del Casino de Caballeros de Santiago.
- 2.^a Gran *pizzicato* (cuerda sola) como la anterior por el Sr. Carbonell dedicado a los señores presidente y socios del Casino Artístico e Industrial.
- 3.^a Gran Fantasía de la ópera “Lohengrin” (arreglo e instrumentación por el beneficiado dedicada a sus amigos y profesores de esta orquesta).
- 4.^o *Santiago* gran valls de concierto escrito como el primero para esa noche y dedicado al elemento escolar de esta población.¹²³³

En los comentarios del día siguiente se hace mención a la puesta en escena del primer acto de *La Tempestad* en la que se presentó el barón Sr. Muras que, en obsequio al señor Carbonell, tomó parte en la función a beneficio de éste¹²³⁴.

Dedicaremos un poco más de espacio a la representación de *La Dolores* del 5 de diciembre. Ya se había interpretado esta obra hacía 4 o 5 años y ya en aquella ocasión se dijo de su recepción que “sin que hubiese desagradado, es lo cierto que tampoco despertó grandes entusiasmos [...] lo que se volvió a repetir esta vez el que “la ópera, con todas sus bellezas, no llega a despertar en el espectador el interés que la hermosa producción de Feliu y Codina”¹²³⁵. Se ocupó la prensa especialmente del trabajo que realizó la orquesta en esta ocasión:

Merece que por separado nos ocupemos de la orquesta, ya que hasta ahora, apenas si nada hemos dicho de la colectividad musical que tanto contribuye a que la compañía logre señalados triunfos.

La partitura del maestro Bretón es una obra de verdadera prueba y de ella salieron airoosísimos los que figuran en la orquesta del teatro. Aquellas armonías que resultan de los fuertes del metal y las dulzuras de la cuerda; lo que parece ser una contraposición de sonidos, que obliga a fijar la atención como si fuesen llamadas del compositor para hacer resaltar más las brillanteces de su obra, adquirió anoche una ejecución que se asemeja mucho a lo perfecto.

Reciba el maestro Carbonell nuestros parabienes y repártalos entre los valiosos elementos que reunió bajo su batuta, pues todos los merecen.¹²³⁶

Llama la atención que, a lo largo de todo el abono, se solicitaron entradas de algunos pueblos cercanos como Cesures¹²³⁷. Partió la compañía el 11 de diciembre para A Coruña y Ferrol¹²³⁸.

¹²³¹ Cuya jota cantó el Sr. Bergés.

¹²³² Se había anunciado para el día 4 pero se suspendió la función de dicho día, según la empresa, para “presentar con la mayor perfección la grandiosa ópera del maestro Bretón y dar más tiempo a los ensayos de orquesta (*El Eco de Santiago*, 4 de diciembre de 1900).

¹²³³ *El Eco de Santiago*, 5 de diciembre de 1900.

¹²³⁴ *Gaceta de Galicia*, 11 de diciembre de 1900.

¹²³⁵ *El Eco de Santiago*, 6 de diciembre de 1900.

¹²³⁶ *El Eco de Santiago*, 6 de diciembre de 1900.

5.5.3.4. Compañía de zarzuela de Pablo López (1901)

Para comenzar el año 1901 se había anunciado la presencia de la compañía de zarzuela dirigida por el tenor cómico Pablo López para empezar su actividad en el coliseo compostelano el 12 de enero aunque desde la propia prensa avisaban de que “no es cierto que se hayan salvado todas las dificultades”¹²³⁹ para que esta visita tuviese lugar así que se dijo que vendría en su lugar una “magnífica compañía de ópera en la que figuran la notable tiple señorita Golbani¹²⁴⁰, el barítono Sr. Tabuyo y el tenor Sr. Cordalini además de otros aplaudidos artistas, decorados y un cuerpo coreográfico para las principales óperas”¹²⁴¹. La prensa compostelana se hacía eco del éxito de la Sra. Galvany en A Coruña y aprovechaba para anunciar que vendría probablemente a Santiago en breve formando parte de la compañía de Cardinali con la que estaba actuando en la ciudad herculina:

Se presentó la señora Galvani con “Lucia”, la melódica producción del prodigioso talento de Donizzetti.

La notable variedad de motivos de la obra encuentra en las salientes facultades de la distinguida tiple intérprete adecuado y luce la señora Galvani de modo relevante las dotes musicales que le dio la naturaleza, avaladas por un perseverante estudio. Se adivina que es coronado por éxito felicísimo.

Aún se oyen las tempestades de aplausos que ayer premiaron su labor al terminar todos los números de música que cantó, y singularmente el célebre rondó del tercer acto, que tuvo que repetir, y cuyo final fue interrumpido las dos veces por bravos y aclamaciones, que hace tiempo no se oían en el teatro.

Todo, en efecto, lo merece; su agilidad de garganta, que es prodigiosa, la frescura y limpidez con que emite las notas y su notable extensión de voz que le permite modular con timbre claro y sin esfuerzo alguno desde el registro grave al más agudo.

Desde las primeras notas que brotaron de su garganta, el público comprendió que se las había con una notable soprano ligera y se le entregó sin reserva alguna.¹²⁴²



María Galván o Galvany
Ideal edición Granada, 15 de septiembre de 2016

¹²³⁷ *El Eco de Santiago*, 26 de noviembre de 1900.

¹²³⁸ *El Eco de Santiago*, 11 de diciembre de 1900.

¹²³⁹ *El Eco de Santiago*, 22 de diciembre de 1900.

¹²⁴⁰ Se refiere a María Galván (Jaén 1876 - Madrid 1927).

¹²⁴¹ *El Eco de Santiago*, 22 de diciembre de 1900.

¹²⁴² *El Eco de Santiago*, 24 de diciembre de 1900.

Se temió que esta compañía no llegase a Santiago por noticias recibidas desde A Coruña en las que se decía que habían suspendido sus últimas representaciones y que a raíz de esto se disolvían, dando por sentado la prensa compostelana que en su lugar vendría “una buena compañía de zarzuela”¹²⁴³. Pero, finalmente, sí que vino a Santiago la compañía de zarzuela dirigida por el tenor cómico Pablo López¹²⁴⁴ para ofrecer un abono de 15 funciones en enero de 1901. La lista de esta compañía la integraban: Pablo López (director artístico), Juan García Catalá (maestro director), Andrés López (director de escena), Josefina Soriano, Amalia Vaile y Estrella López (primeras tiples), Celia Rius y Luz López (tiples cómicas), Dolores Cortés (tiple característica), Encarnación Alonso (actriz cantante), Amalia López y Josefina Fernández (segundas tiples), Celia Consejeros, Amalia Peñarrubia, Elvira Chacón y Carmen Huercio (comprimarias), Juan Beltrami (primer tenor), Caso Gascó (barítono), Pablo y D Miguel Rius (tenores cómicos), Andrés López y Carlos Lacostena (primeros bajos), Carlos López (maestro de coros), Manuel Canga, Manuel Cardeal, Antonio García y Tomás Tomás (segundas partes), José Delgado y D. Arturo Suárez (apuntadores) y un nutrido y completo cuerpo de coros¹²⁴⁵. La empresa destinó “los jueves para las funciones de moda representándose las obras más clásicas del antiguo repertorio español”¹²⁴⁶.

Su debut tuvo lugar el 15 de enero con *Las hijas de Eva* y *María de los Ángeles* de R. Chapí/C. Arniches y C. Lucio¹²⁴⁷. La crítica a esta primera función se puede resumir en “como se ve, sólo aplausos pueden dedicarse a los artistas que forman la compañía de Pablo López y así lo juzgó anoche el público, que se felicitaba de que tan distinguida colectividad actúe en nuestro teatro”¹²⁴⁸.

En las fechas siguientes interpretaron *Un tesoro escondido* (16 enero), *Campanone* (17 enero)¹²⁴⁹, *Curro Vargas* de R. Chapí/J. Dicenta y M. Paso (19 enero)¹²⁵⁰, *La viejecita*, *Ligerita de cascós* de L. Torregrosa/S. Delgado (estreno) y *El dúo de la africana* (22 enero), *El molinero de Subiza* (23 enero), *El salto del pasiego* (24 enero)¹²⁵¹, *Jugar con fuego* y *Cabo primero* (26 enero), *Curro Vargas* (27 enero por la tarde), *Catalina* (27 enero por la noche) y en la función de despedida *Marina*, *Una vieja* de J. Gaztambide/F. Camprodón y *El grumete* (28 enero).

¹²⁴³ *El Eco de Santiago*, 28 de diciembre de 1900.

¹²⁴⁴ *El Eco de Santiago*, 7 de enero de 1901.

¹²⁴⁵ *El Eco de Santiago*, 10 de enero de 1901.

¹²⁴⁶ *El Eco de Santiago*, 16 de enero de 1901.

¹²⁴⁷ Que por error se había anunciado como *María del Carmen* y que era un estreno.

¹²⁴⁸ *El Eco de Santiago*, 16 de enero de 1901.

¹²⁴⁹ Al interpretarla cumplieron lo anunciado por la empresa acerca de poner en escena zarzuelas clásicas los días de moda.

¹²⁵⁰ El día 18 no hubo función para poder ensayar la puesta en escena de esta obra que tanto deseaban conocer en Santiago. Para esta obra se presentaron nuevas decoraciones.

¹²⁵¹ “En ella ha lucido sus facultades Amalia Valle, que gustó, como siempre que canta, al público que la escucha; dijo con mucho acierto todos los números que la correspondía en su papel de protagonista, sobre todo en el vals del último acto que le valió una nutrida y justa salva de aplausos. Estrella López, aunque el papel de Clemencia no le encaja por ser demasiado joven para el caso, ha trabajado como ella sabe hacerlo, con mucho talento y acierto. Estrella es artista de corazón, que canta muy bien, declama con maestría y une a estas circunstancias, la no pequeña, de tener una bellísima figura. El Sr. Beltrami, muy bien, como nos tiene acostumbrados, y anoche cantó como en sus mejores tiempos. D. Andrés López en el papel de Padre Vicente trabajó como actor concienzudo serio, es un artista que agrada mucho por lo bien que interpreta los personajes que representa y lo que se ajusta a su papel. Los demás artistas cumplieron su cometido y trabajando por agradar. No terminaré sin tributar un aplauso al cuerpo de coros que pone de su parte todos los medios para completar el conjunto, y a fe que lo consigue” (*El Eco de Santiago*, 25 de enero de 1901).

No terminaron de dar las últimas cuatro funciones del abono alegando, en el programa publicado por la propia compañía, que las causas de esto “están al alcance del público en general...” siendo seguramente la razón la escasa concurrencia a las sesiones¹²⁵² a pesar de que en las últimas funciones se había animado un poco más el público¹²⁵³. Si en anteriores temporadas se quejaba el público del escaso nivel de las compañías y por esto no asistían, en este caso la compañía era de calidad artística y traía un repertorio interesante pero persistía en retraimiento avisando la prensa de que, si se seguía por este camino, se llegaría a que ninguna empresa se arriesgase a vernir “por abrigar el convencimiento de que perderá sus dineros y, cuando queramos aplaudir a verdaderos artistas, tendremos que hacer un viaje quedando nuestro teatro para que en él actúen colectividades de pocos gastos y de escaso mérito”¹²⁵⁴. Partieron el día 29 de enero para Valladolid¹²⁵⁵.

A principios de febrero se daba por seguro que visitaría Santiago la compañía de ópera que acababa de actuar en Vigo y de la que formaba parte la Srta. Galvany, el Sr. Varela y el Sr. García Prieto. Como acabamos de decir hace unos párrafos, la Srta. Galvany ya había estado a punto de visitar Santiago a finales de 1900, junto con la compañía que estaba trabajando en A Coruña, y se mencionaba que la orquesta se vería reforzada para dicha visita¹²⁵⁶. Desde la prensa de Vigo llegó a la prensa compostelana esta crítica de Galvany:

La Sra. Galbany desempeñó admirablemente el papel de “Rosina” cantando como ella sabe hacerlo todos sus números.

En la lección de música interpretó las “Variaciones” de Proch conquistándose una ovación entusiasta.

En el intermedio del segundo al tercer acto cantó el vals de Arditti “Parla”, ganando un nuevo triunfo. El público no se cansaba de apalaudirle y la hizo salir a escena donde le fueron entregados numerosos regalos.

El escenario se cubrió de flores arrojadas por los concurrentes que ocupaban palcos y butacas.¹²⁵⁷

5.5.3.5. Compañía de ópera y opereta de Emilio Giovannini (1901)

No hubo tal visita y, tras varios meses sin actividad musical en el teatro -sí la hubo dramática-, encontramos que vino en octubre la compañía de ópera y opereta italiana dirigida por Emilio Giovannini. Venían de trabajar en Vigo y Pontevedra donde habían desarrollado sus labores en el Teatro Liceo entre el 4 y 11 de noviembre (Barros Presas, 2015: vol II: 97); “la mayor parte del personal es ya ventajosamente conocido de nuestro público que recuerda con cariño a la primera tiple ligera Aida Saroglia y a la mayor parte de los demás artistas”¹²⁵⁸ y anunciaban el estreno de *La Bohème* de G. Puccini y la opereta *Fanfan la tulipe* de L. Varney para la cual traía decorado especial. Se anunciaba su llegada en la prensa con estas palabras: “Hace mucho tiempo que en nuestro coliseo no hubo una compañía de la importancia de esta y por eso suponemos que contará con gran número de abonados”¹²⁵⁹.

¹²⁵² *El Eco de Santiago*, 25 de enero de 1901.

¹²⁵³ *El Eco de Santiago*, 28 de enero de 1901.

¹²⁵⁴ *El Eco de Santiago*, 17 de enero de 1901.

¹²⁵⁵ *El Eco de Santiago*, 29 de enero de 1901.

¹²⁵⁶ *El Eco de Santiago*, 5 de febrero de 1901.

¹²⁵⁷ *El Eco de Santiago*, 4 de febrero de 1901.

¹²⁵⁸ *El Eco de Santiago*, 15 de octubre de 1901.

¹²⁵⁹ *El Eco de Santiago*, 15 de octubre de 1901.

Tenía el Sr. Giovannini “la exclusiva de los autores de la opereta para representar ésta en España”¹²⁶⁰.

Inauguraron sus labores en el teatro de la Rúa Nueva el 12 de noviembre para dar un abono de 12 funciones¹²⁶¹. La lista de esta compañía se dividía en dos apartados:

- Cuadro de ópera: Aida Saroglia de Gonzaga (primera tiple ligera), Vittoria Benimelli (primera tiple dramática), Amparo Obiol (Mezzo soprano contralto), Ferdinando Arrigotti (primer tenor), Juan Romeu (primer barítono), Giovanni Meini (primer bajo), Amelia Pangrazy (segunda tiple), Rodolfo Gonzaga (maestro concertador y director de orquesta).
- Cuadro de opereta: Rosalía Alardi Angelini (primera tiple ligera), Virginia Lupi (primera soprano), Antonio Pomer (primer tenor), Giovanni Rosa (primer barítono), Augusto Angelini (tenor cómico), Eduardo Gallino (bufo), Amilcare Ferrara (primer bajo cómico), Amalia Ferrara, Lucía Cisello y Rosalía Pangrazy (segundas tiples características), Eduardo Pangrazy, Luis Bettelli y Roberto Pangrazy (segundas partes).

Además, el representante de la empresa era Manuel Cardam y traían una orquesta formada por 28 profesores que dirigía Paolo Balsinelli junto con un coro de 24 voces de ambos sexos¹²⁶².

En su debut interpretaron *Lucia di Lammermoor* y *Cavalleria rusticana*. La prensa destacó la puntualidad del comienzo del espectáculo al “que no estamos acostumbrados”¹²⁶³ y la poca asistencia de público inicialmente aunque se fueron ocupando las localidades durante la ejecución del segundo acto de *Lucia* indicando que “la costumbre de que los espectáculos en el Teatro comenzasen siempre a las ocho y media, fue causa de que se retrasasen gran número de personas”¹²⁶⁴. Aunque los cantantes recibieron buenas críticas como que “la compañía, en conjunto, es de lo mejorcito que viene por provincias y merece las atenciones del público”¹²⁶⁵, el maestro Gonzaga -director de la orquesta- no tuvo tanta suerte:

Mucho trabajó anoche el maestro Gonzaga, para que las hermosuras de las partituras que se interpretaron llegasen al público. Sea por falta de ensayos, o por otras causas, la verdad es que algunos números resultaron deslucidos.

La plegaria, de “Cavalleria Rusticana”, ni un solo aplauso conquistó, a pesar de la belleza de este número; y es que no bastaron a unir los coros a la orquesta, los esfuerzos del distinguido maestro.¹²⁶⁶

Siguieron con el estreno de la ópera de G. Bizet *Carmen* (13 noviembre)¹²⁶⁷, el estreno de la opereta *El vendedor de pájaros* de C. A. J. N. Zeller (14 noviembre)¹²⁶⁸, *La sonámbula* y *El dúo de la africana* (15 de noviembre), *Fan-fan la Tulipe* (16 noviembre).

¹²⁶⁰ *La Voz de Galicia*, 20 de noviembre de 1901.

¹²⁶¹ *El Eco de Santiago*, 8 de noviembre de 1901.

¹²⁶² *El Eco de Santiago*, 6 de noviembre de 1901.

¹²⁶³ *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1901.

¹²⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1901.

¹²⁶⁵ *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1901.

¹²⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1901.

¹²⁶⁷ *El Eco de Santiago*, 14 de noviembre de 1901.

Del estreno compostelano de *Carmen* se comentó el hecho de que se hicieron resaltar las principales situaciones dramáticas de la ópera reforzando así la buena fama de los artistas de gran mérito que componían la compañía de Giovannini resaltando los papeles realizados por la mezzosoprano Obiol y al barítono Romeu quienes fueron muy aplaudidos además del resto de artistas que tomaron parte en la obra, los coros y la orquesta que también estuvieron acertadísimos siendo correspondidos por ello por el público¹²⁶⁹. El crítico X de la *Gaceta de Galicia* consideró que la música estaba salpicada de españolismo “con notas admiradamente colocadas y pasajes difíciles”¹²⁷⁰ tildando la función de gran éxito ya que incluso la asistencia solicitó dos bises: la habanera y la “canción del picador”¹²⁷¹.

Llegó esta compañía a A Coruña el 19 de noviembre para comenzar en dicha ciudad sus funciones el día 21 para dar un abono de 20 funciones¹²⁷². Desde la prensa se le rogó a la compañía que interpretase la opereta *Cin-koka* “que tantos aplausos conquistó en Santiago en la última temporada del Sr. Giovannini”¹²⁷³.

5.5.3.6. Compañía de zarzuela del Sr. Portillo (1902)

El 19 de febrero de 1902 comenzó el abono de seis funciones en las que se representaban zarzuelas por parte de la compañía dirigida por el Sr. Portillo¹²⁷⁴ además de interpretar otro tipo de actividades en las que participaba la artista Miss Geraldine.

En su debut interpretaron la zarzuela *La chiclanera* de M. Fernández Caballero/E. Jackson Cortés, la zarzuela *La salsa de Aniceta*, actuó Miss Geraldine manejando un rifle y “otros espectáculos de gran atracción”¹²⁷⁵. En los siguientes días representaron *Música clásica* y *Meterse en Honduras* de Á. Rubio y C. Espino/F. Flores García (20 febrero), *Chateaux Margaux* y *Un gatito de Madrid* de R. Taboada/Á. M. Segovia (22 febrero) y el 23 de febrero hubo dos funciones (una por la tarde y otra por la noche) pero no se especificó el programa. El día 25 tuvo lugar la función de despedida que fue a beneficio de Miss Geraldine en la que se interpretaron *Meterse en Honduras*, Geraldine cantó el dúo de *La viejecita* junto con la Srta. Gómez, se interpretó *La tonta de capirote* de Q. Valverde y R. Estellés/J. Jackson Veyán -en la que Geraldine desempeñó el papel de la tonta Simplicia- y la función terminó “con la bonita serpentina que tan aplaudida es cada noche, introduciendo un nuevo baile titulado *Arco Iria* y prepara una sorpresa al final”¹²⁷⁶. El 26 de febrero partieron para trabajar en Ferrol¹²⁷⁷ aunque no encontramos registros de esto en el trabajo de Eva Ocampo Vigo (2002: 123-124).

En 1903 no encontramos registros de visitas de compañía alguna, ni de ópera ni de zarzuela, solamente conciertos y alguna compañía dramática.

¹²⁶⁸ Destacaron en esta función la tiple cómica Sra. Hardi Angelini, Sr. Rosa, Sr. Ferrara y Sr. Gallino.

¹²⁶⁹ *El Eco de Santiago*, 14 de noviembre de 1901.

¹²⁷⁰ Nombre usado por el crítico X en la *Gaceta de Galicia* del 14 de noviembre de 1901 en referencia al aria *Votre toast, je peux vous le rendre*

¹²⁷¹ Nombre usado por el crítico X en la *Gaceta de Galicia* del 14 de noviembre de 1901 en referencia al aria *Votre toast, je peux vous le rendre*

¹²⁷² *La Voz de Galicia*, 20 de noviembre de 1901.

¹²⁷³ *El Eco de Santiago*, 15 de noviembre de 1901.

¹²⁷⁴ *El Eco de Santiago*, 20 de febrero de 1902.

¹²⁷⁵ *El Eco de Santiago*, 18 de febrero de 1902.

¹²⁷⁶ *El Eco de Santiago*, 24 de febrero de 1902.

¹²⁷⁷ *El Eco de Santiago*, 26 de febrero de 1902

5.5.3.7. Compañía de ópera de Emilio Giovannini (1904)

En diciembre de 1904 vino la compañía de ópera dirigida por Giovannini para dar un abono único de seis funciones. La lista de la compañía -cuyos directores eran Emilio Giovannini (director artístico) y Francisco Rando (maestro director y concertador)- se dividía en dos partes al igual que la que habían presentado en su anterior visita tres años antes:

- Cuadro de ópera: Consuelo Escriche (Primera tiple dramática), Zaira Bause (primera tiple ligera), Pietro Morera (primer tenor), Micheli Giovacchini (primer barítono), A. Massini Piarelli (primer bajo).
- Cuadro opereta: María D'Alessandro Rando (mezzo soprano), Rosalía Pangrazy y Amelia Pangrazy (segundas tiples), Amalio Rosa (característica), Antonio Pomer (primer tenor de ópera ligera y opereta), Giovanni Rosa (primer barítono de género cómico), Eduardo Gallino (primer actor cómico), Eduardo Pangrazy (genérico primario).

Venían todos ellos acompañados por 24 coristas de ambos sexos¹²⁷⁸. El repertorio que anunciaban que traían se componía de:

Óperas.- La Boeme, Lucrezia Borgia, Ernani, L'Africana, I Pescatori di Perle, Carmen, Un Ballo in Maschera, Dinorah, Pagliacci, Cavalleria Rusticana, Fausto, Rigoletto, I Puritani, Sonámbula, Lucia de Lammermoor, Favorita, Fra Diavolo, Lombardi y otras.

Operetas.- Les Cloches de Corneville, Fatimtza, La Poupée, Pasqua Florentina, In cerca di felicità, La Figlia de Madame Anget, Fan fan la Tulipe, Man'zella Nitouche, Cin-ko-ka, Le fetit Duo, Boccacio, La Mascotta y otras.¹²⁷⁹

Hicieron su debut el 17 de diciembre con *Ernani* que no debió ser gran cosa por el siguiente comentario a posteriori: “Así como Napoleón decía que los tres elementos necesarios para la guerra eran dinero, dinero y dinero, así que para que una orquesta resulte; necesita ensayo, y en estas obras, tengo para mí que no lo hubo, pues no a otra cosa puede atribuirse las deficiencias que se notaron y a las que por cierto no nos tiene acostumbrados aquella”¹²⁸⁰. Posteriormente pusieron en escena *Rigoletto* (19 diciembre), *Fausto* (20 diciembre), *Un ballo in maschera* (21 diciembre), *La muñeca* de Andrán/Fernández y Cereda (22 diciembre)¹²⁸¹, *Lucia di Lammermoor* (23 diciembre)¹²⁸², *El barbero de Sevilla* (26 diciembre), tercer acto de *Ernani* y *Pagliacci* (27 diciembre), *I puritani* (28 diciembre)¹²⁸³ y cerraron el abono con *La sonámbula* (29 diciembre) tras lo que se irían a A Coruña¹²⁸⁴ y después a Lugo.

¹²⁷⁸ *El Eco de Santiago*, 15 de diciembre de 1904.

¹²⁷⁹ *El Eco de Santiago*, 15 de diciembre de 1904.

¹²⁸⁰ *El Eco de Santiago*, 19 de diciembre de 1904.

¹²⁸¹ Como era de esperar, conocidas las costumbres e ideas de este religioso pueblo, estaba el teatro vacío, contándose no más de media docena de señoras, algunas de las cuales me confirmaron que sus inquietudes del cuerpo, por mí notadas, reflejaban las zozobras e inquietudes de su espíritu por encontrarse con cosa contraria a sus deseos y a lo que esperaban (*El Eco de Santiago*, 23 de diciembre de 1904).

¹²⁸² La orquesta no hizo un buen trabajo, “a parte de los cortes de un sinfín de compases en el preludio, y la cavatina en el primer acto, en el concertante del segundo, diéronse casi todas las notas *con colas*, y notándose siempre la falta de expresión y de matiz” (*El Eco de Santiago*, 24 de diciembre de 1904).

¹²⁸³ Fue magnífico el dúo del bajo Sr. Masini y el barítono Sr. Giovachini en el tercer acto de la obra. *El Eco de Santiago*, 29 de diciembre de 1904.

¹²⁸⁴ *La Voz de Galicia*, 30 de diciembre de 1904.

El público dio una gran acogida a esta compañía ya conocida por los compostelanos:

Como en los días de mejores y más solemnes fiestas estaba ayer el coliseo de la Rúa Nueva, lleno de bote en bote y ocupando palcos y plateas todo lo más granado de nuestra sociedad, luciendo las damas ricas y elegantes *toilettes*, y en las partes altas la multitud de aficionados y amantes del *bell canto* que aquí existen.

Como casi todo es abono de la temporada, veremos todas las noches igualmente repleto el teatro.

¿Qué indica esto? ¿Por qué a esta empresa ha respondido el público? Porque el público sabe distinguir entre lo bueno y lo malo, y cuando le dan malo lo rechaza no asistiendo al lugar, pero cuando le sirven ricos manjares con que alimentar su espíritu regocijándole con deleitaciones que lo elevan a regiones en que lo ideal tiene su asiento, entonces, ¡como acude en masa al sitio en que aquellos manjares se sirven!, y preciso es confesarlo la compañía de ópera que dirige el señor Giovannini cumple este cometido.

Buena prueba de la fama de que viene precedida y de los buenos recuerdos que dejó en las diferentes veces que aquí ha actuado, es que como digo atrás, las localidades bajas están casi todas abonadas. [...] ¹²⁸⁵

5.5.3.8. Compañía de zarzuela de Ramón Navarro y José Borrás (1905)

Del 6 al 10 de julio de 1905 se había anunciado la actuación de la compañía cómico-lírica dirigida por Eliseo Sanjuán ¹²⁸⁶ pero no debió venir finalmente ya que no encontramos ningún otro registro a mayores de un anuncio en la prensa compostelana, aunque sí encontramos que la prensa coruñesa menciona que llegarían a aquella ciudad desde Madrid: “mañana, según noticias, saldrá de la Corte para La Coruña la compañía cómico-lírica que dirige el primer actor D. Eliseo Sanjuan. Debutará en el Tetro Circo el próximo día 16. La temporada constará de cincuenta y cinco funciones enteras [...]” ¹²⁸⁷. Siguiéron los rumores sobre la visita de otras compañías que no llegaron a buen puerto, como fue el caso fue el caso la compañía de zarzuela de los Sres. Bauzá y Simonetti ¹²⁸⁸ en la segunda quincena de octubre o noviembre tras su visita a Vigo donde habían abierto un abono con buen éxito ¹²⁸⁹; entre su repertorio se encontraba *La muñeca*, *La vara de alcalde* o *Curro Vargas* ¹²⁹⁰ y entre sus miembros se

¹²⁸⁵ *El Eco de Santiago*, 19 de diciembre de 1904.

¹²⁸⁶ El elenco de dicha compañía era: Eliseo Sanjuán (primer actor y director), Prudencio Muñiz (maestro concertador), Carmen Hidalgo (pimera tiple cómica), Julia Campos (tiple cantante), Rosario Delgado (otra tiple cómica), Soffía Romero (tiple de carácter), Concepción Zapatero y Victoria Bielma (segundas tiples), Concepción Soler y Amparo Nolosé (segundas partes), Isidro Soler (otro primer actor), Rafael Arcos Primer (tenor cómico), Lino Rodríguez (barítono), José Hidalgo (bajo cómico), José Lodenas (actor genérico), Julián Marín (segundo barítono), Pedro González y Joaquín Arcos (partiquino), Concepción Mató y Joaquina Arrieta (partiquinas), Alfredo Gordo y Luis Villegas (apuntadores), Alberto González (representante gerente), Adolfo Gambardella (sastrería), Sociedad de Autores (archivo) y 22 coristas de ambos sexos. *El Eco de Santiago*, 26 de junio de 1905.

¹²⁸⁷ *La Voz de Galicia*, 5 de julio de 1905.

¹²⁸⁸ Lorenzo Simonetti. De origen catalán, su apellido que italianizó, era Simó. Comenzó a cantar a finales del s. XIX y su fama le llevó a Madrid. El estreno de *La Dolores de Bretón*, que llevó por toda España, en el que hizo el papel de Lázaro lo catapultó a la fama. Interpretó las obras más relevantes de la zarzuela grande como *El dominó azul*, *Marina*, *Los diamantes de la corona*, *La bruja*, *El valle de Andorra* o *La tempestad*. No menos importante que *La Dolores* fue su estreno de *Curro Vargas* de Chapí. Al retirarse abrió una academia de canto (Casares, 2000: 256).

¹²⁸⁹ *La Voz de Galicia*, 23 de septiembre de 1905.

¹²⁹⁰ La Sra. Ortega y el Sr. Simonetti habían formado parte del elenco de artistas del estreno de *Curro Vargas* el 10 de diciembre de 1898 en el Teatro Circo Parish de Madrid.

encontraban la Srta. Bauzá, el Sr. Simonetti, Sr. Brenas, Sr. Meana, Sr. Mendoza, Srta. Baillo, Sra. Pérez Cabrero, Sra. Contreras, Sr. Úbeda o Sr. Barrenas¹²⁹¹.

Por fin se llegó una compañía de zarzuela grande y ópera española a principios de noviembre: la dirigida por Ramón Navarro y José Borrás. Dieron un abono por 10 funciones con el siguiente elenco: Ramón Navarro y José Borrás (directores de escena), José Cruz Saldías (maestro director y concertador), Catalina Velasco, Isabel Villar y Victoria Sala (primeras tiples), Cándida Gómez (tiples características), Diana Borrás y Ana Navarro (segundas tiples), Leopoldo Delgado Wal (primer tenor), Ramón Navarro (primer barítono), José Borrás (primer tenor cómico), Luis Navarro y Gabino Uriarte (primeros bajos), Andrés Bazán (otro barítono), Alberto Enríquez (otro tenor cómico), Concepción Anansagasti, Francisca García, Carlos Buzó y José Ponce (partiquines), León de Huertas y Rafael Borrás (apuntadores), Sociedad Artística (sastrería), Sociedad de Autores (archivo) y dieciséis coristas de ambos sexos¹²⁹². Anunciaron el repertorio que traían dividiéndolo en dos grupos:

- Repertorio.- La Tempestad, Marina, La Bruja, El salto del Pasiego, El Milagro de la Virgen, El Anillo de Hierro, Jugar con Fuego, Las dos Princesas, El Juramento, El Molinero de Subiza, Las campanas de Carrión, Robinson, El Postillón de la Rioja, La cara de Dios, La canción del naufrago, El Rey que rabió, Los Madgyares, El toque de ánimas, Entre el Alcalde y el Rey, Un tesoro esondido, Zampa o la esposa de Mármol, Mascotta, Bocaccio, Pan y toros, y la de gran espectáculo Los sobrinos del Capitán Grant. Para esta obra cuenta la empresa con un completo decorado.

- Repertorio chico.- El puñado de rosas, La Doloretas, Los pícaros celos, El grumete, La trapera, Las granujas, La revoltosa, El tabardillo, Las doce y media y sereno, El cuñado de Rosa, El dúo de la Africana, Una vieja, Un pleito, La Viejecita, La ventana de Don Quijote, El loco de la guardilla, Los Bohemios, El tío de Alcalá, La nieta de su abuelo, El perro chico.¹²⁹³

El 5 de noviembre dieron dos funciones con buena concurrencia de público: a las 15.30 *Don Juan Tenorio* -obra típica por estas fechas- y a las 20h *La tempestad*¹²⁹⁴. Los intérpretes tuvieron en *La Tempestad* “dificultades para salir airoso en sus papeles los que ocuparon los primeros puestos en el género grande; por tanto, no es de extrañar que lo mismo aconteciese a los que componen la compañía que actúa en el principal. Sin embargo, oyeron repetidas veces nutridos aplausos tanto el Sr. Navarro como el Sr. Borrás y el tenor Sr. Delgado”¹²⁹⁵.

Se consideró abierto el abono con la puesta en escena de *El anillo de hierro* el día 7 de noviembre. Aunque mejoró la interpretación de los artistas en relación con la función anterior -*La tempestad*-, la crítica achacó al conjunto cierta falta de igualdad¹²⁹⁶:

[...] No es que llegasen a la meta, que aún falta bastante, pero encontramos más libertad, más soltura, más desenfadado, aumentando cada día en su favor el juicio que desde el principio había formado el público tanto respecto al Sr. Navarro como

¹²⁹¹ *El Eco de Santiago*, 5 de octubre de 1905.

¹²⁹² *El Eco de Santiago*, 26 de octubre de 1905.

¹²⁹³ *El Eco de Santiago*, 26 de octubre de 1905.

¹²⁹⁴ *El Eco de Santiago*, 4 de noviembre de 1905.

¹²⁹⁵ *El Eco de Santiago*, 6 de noviembre de 1905.

¹²⁹⁶ *El Eco de Santiago*, 8 de noviembre de 1905.

al Sr. Borrás aunque éste no importa que sea menos *ondulante* pues a veces confundía el “Anillo de Hierro” con Venus Salón [...].¹²⁹⁷

Después el abono siguió con *El salto del pasiego* (8 noviembre)¹²⁹⁸, *Jugar con fuego* (9 noviembre)¹²⁹⁹, *Marina* y el estreno del juguete *El tabardillo* de T. López Torregrosa/C. Lucio y C. Arniches (11 noviembre), *Jugar con fuego* (12 noviembre a las 15.30h) y *Las dos princesas* (12 noviembre a las 20.30h)¹³⁰⁰, *Las campanas* (14 de noviembre), *El juramento* (15 noviembre), *Los Madgyares* (16 noviembre), *El rey que rabió* (18 noviembre).

Abrieron un segundo abono por otras 10 funciones para el cual el Juan N. Caamaño - contador del Teatro Principal- anunció que se reforzaría la compañía con nuevos miembros¹³⁰¹ para lo que visitó Vigo y Oporto “para lograr entenderse con elementos de importantes compañías que actúan en dichas ciudades”¹³⁰². Las relaciones entre Galicia y Portugal era un recurso frecuente para formar o reforzar compañías; para comprender esta facilidad de movilidad es necesario recordar que los cantantes muchas veces carecían de contrato, o éste era rescindido por no agradar al público, como indica Cymbron (2008: 163).

Las siguientes obras que interpretaron fueron *El rey que rabió* (18 noviembre), *Los Madgyares* (19 noviembre a las 15h), *Tabardillo*, *El puñao de rosas* de R. Chapí/C. Arniches y R. Asensio y *La alegría de la huerta* (19 noviembre por la noche), *El milagro de la Virgen* (22 noviembre) para proseguir con *El molinero de Subiza* (23 noviembre), *La canción del naufrago* (25 noviembre), *El molinero de Subiza*¹³⁰³ (26 noviembre por la tarde), *La canción del naufrago* (26 noviembre por la noche), *Los sobrinos del capitán Grant*¹³⁰⁴ (29 y 30 noviembre), *Robinson* (2 diciembre), *Los sobrinos del capitán Grant* (3 diciembre por la tarde), *La marsellesa* (3 diciembre por la noche)¹³⁰⁵, *La bruja* (6 diciembre), *La marsellesa* (8 diciembre por la tarde), *El postillón de La Rioja* y *El puñao de rosas* (8 diciembre por la noche), *Los diamantes de la corona* (9 de diciembre) y como despedida su último día *La bruja* (10 diciembre por la tarde) y *La canción del naufrago* de E. Morera/C. Arniches y C.

¹²⁹⁷ *El Eco de Santiago*, 8 de noviembre de 1905.

¹²⁹⁸ Siguió mejorando la percepción de la crítica sobre de las interpretaciones de la compañía aunque se plantea si esto era debido a que se iban acostumbrando tras varias ocasiones de verla. En cuanto al público tuvo mayor asistencia en los palcos, por las familias más distinguidas de la ciudad, que en las plateas (*El Eco de Santiago*, 9 de noviembre de 1905).

¹²⁹⁹ Fue el día de moda que la empresa dedicó a las señoritas compostelanas (*El Eco de Santiago*, 8 de noviembre de 1905).

¹³⁰⁰ La prensa realizó tres observaciones tras esta función a la compañía y a la empresa del teatro: “Primera. Las funciones deben empezar todo lo más tarde media hora después de la anunciada en el cartel. Segunda. Las filas de butacas deben estar clavadas al suelo, pues de otro modo el que llega primero la adelanta o echa atrás según le convenga quedando perjudicando el último, que tiene que asistir a la función sentado de medio lado o encogidos, posturas ambas incómodas. Tercera. Debe cuidarse de que en las paredes y lienzos de las plateas no haya letreros pornográficos que si revela la incultura de quien el abandono de quien corre con ese cuidado” (*El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1905).

¹³⁰¹ *El Eco de Santiago*, 16 de noviembre de 1905.

¹³⁰² *El Eco de Santiago*, 23 de noviembre de 1905.

¹³⁰³ Esta función tuvo muy buena acogida de público y la crítica que los elogió diciendo que “el Sr. Navarro hizo revivir ayer los éxitos alcanzados por notabilidades del arte dramático en nuestro coliseo” (*El Eco de Santiago*, 27 de noviembre de 1905).

¹³⁰⁴ El día 28 no hubo función para que el reputado escenógrafo José Martínez Garí pudiese preparar el decorado especial para representar *Los sobrinos del capitán Grant* (*El Eco de Santiago*, 27 de noviembre de 1905). “Todas las decoraciones fueron muy elogiadas pero sobre todo en la que aparece el fondo del mar, la anterior y las grutas encantadas donde aparece de jefe maorí Dr. Mirabel” (*El Eco de Santiago*, 30 de noviembre de 1905).

¹³⁰⁵ Hubo lleno absoluto y el violinista Sr. Curros recibió una gran ovación por el solo del segundo acto teniendo que repetirlo por petición del público (*El Eco de Santiago*, 4 de diciembre de 1905).

Fernández Shaw (10 diciembre por la noche). El lunes 11 partieron para Pontevedra y posteriormente comenzaron sus labores el 21 en Vigo¹³⁰⁶.

5.5.3.9. Compañía de zarzuela de Emiliano Bellver (1906)

Tras la temporada habitual de bailes de máscaras llegó al Teatro, para la temporada de Pascua de 1906, la compañía de zarzuela del Emiliano Bellver. Venían de actuar en Ferrol¹³⁰⁷ desde donde la prensa les auguraba “una campaña brillantísima en el coliseo de Compostela” con su debut el sábado de Pascua de Resurrección¹³⁰⁸.

Trajeron el siguiente elenco: Emiliano Bellver (director artístico), Julián Vivas (maestro director y concertador), Francisco M. Montosa (primer actor y director de escena), María Fons (primera tiple), María Bonora y Esperanza Carreras (primeras tiples cómicas), Blanca Carreras (otra primera tiple), Liberata Guerri (segunda tiple), Encarnación González (característica), Julia López (otra segunda tiple), Pedro García Rofié (tenor serio), Arturo Cosi (tenor cómico), Gregorio Cruzada (primer barítono), Alejandro Navarro (galán joven), José Bejerano (bajo), Ricardo Paesa (actor genérico), José Ferreres y D. Teodomiro Gallardo (segundas partes), José Callués y D. Joaquín Gómez (apuntadores), Ferreres (sastrería), Sociedad de Autores (archivo) y veinte coristas de ambos sexos¹³⁰⁹. Anunciaron que contarían con decorados nuevos para las principales obras.

La prensa avisaba de que los nombres del director de orquesta Julián Vives y el del primer actor Sr. Montosa eran “garantía suficiente de que sabrán alejar del repertorio todo lo que a la moral ofenda según se propuso la nueva empresa del teatro”¹³¹⁰. Se anunció que “la empresa, no omitiendo gasto alguno dará todos los días dos o tres estrenos” y entre los que traían se encontraban los siguientes:

Los chicos de la escuela.- Las carceleras.- La camarona.- El dinero y el trabajo.- El túnel.- El congreso feminista.- Las estrellas.- La vara de alcalde.- La corría de toros.- El pobre Valbuena.- La borracha.- La casita blanca.- El mozo cruo.- La reina mora.- La macarena.- Los guapos.- La guardabarrera.- El rosario de coral.- Lola Montes.- Viento en popa.- La mulata.- Los granujas.- El contrabando.- El perro chico.- Colorín Colorao.- La tragedia del pierrot.- El alma del pueblo.- Mal de amores.- Los bohemios.- La última copla.¹³¹¹

Se aplazó su debut hasta el 18 de abril por no haber llegado el directo y otros miembros de la compañía a tiempo a Compostela¹³¹². La empresa anunció que no se darían funciones los lunes, en cambio los viernes serían días de moda y en esos días se repartirían “los programas impresos en preciosos carnets entregándose a las señoreas acompañados de bouquets de flores”¹³¹³.

El 18 de abril debutaron con tres estrenos: *Los granujas* de J. Valverde y T. Torregrosa/C. Arniches y J. Jackson Veyán, *Congreso feminista* de J. Valverde/C. Lucio/E.

¹³⁰⁶ *El Eco de Santiago*, 9 de diciembre de 1905.

¹³⁰⁷ *El Eco de Santiago*, 27 de marzo de 1906.

¹³⁰⁸ *El Eco de Santiago*, 3 de abril de 1906.

¹³⁰⁹ *El Eco de Santiago*, 4 de abril de 1906.

¹³¹⁰ *El Eco de Santiago*, 17 de abril de 1906.

¹³¹¹ *El Eco de Santiago*, 4 de abril de 1906.

¹³¹² *El Eco de Santiago*, 14 de abril de 1906.

¹³¹³ *El Eco de Santiago*, 17 de abril de 1906.

García Álvarez y M. Fernández Palomero y *La corría de toros* de F. Chueca/A. Paso y D. Jiménez Prieto¹³¹⁴. Viendo la entrada que hubo en su presentación, le auguraron una buena temporada “con lo cual bien es cierto que no hace el público más que premiar las excelencias del trabajo que la compañía ofrece”¹³¹⁵.

Prosiguieron sus labores en el Teatro Principal representando *Congreso feminista*, *La viejecita* y el estreno de *El terrible Pérez* de J. Valverde y T. López Torregrosa/C. Arniches y E. García Álvarez (19 abril), *El terrible Pérez*, *La trapera* de M. Fernández Caballero/L. de Larra y el estreno de *El perro chico* de J. Serrano y J. Valverde/C. Arniche y E. García Álvarez (20 abril)¹³¹⁶, *La corría de toros*, *El perro chico*, y estreno de *El mozo crúo* de F. Calleja y V. Llleó/D. Jiménez-Prieto y F. Pérez Capo (21 abril), *Los granujas*, *La corría de toros* y *El terrible Pérez* (22 abril por la tarde), *El perro chico*, estreno de *El húsar de la guardia* de G. Giménez y A. Vives/G. Perrín y M. de Palacios y *Los pícaros celos* de G. Giménez/C. Arniches y C. Fernández Shaw (22 abril por la noche)¹³¹⁷, *La trapera*, estreno de *Los chicos de la escuela* de J. Valverde y T. Torregrosa/ C. Arniches y J. Jackson Veyán y estreno de *La Macarena* de E. López del Toro/S. Alonso Gómez (24 abril), *La Macarena*, *El puñao de rosas* y *Bohemios* (25 abril), *Los chicos de la escuela*, *Bohemios* y estreno de *Las estrellas* de J. Serrano y J. Valverde/C. Arniches (26 abril)¹³¹⁸, *El trébol* de J. Valverde y J. Serrano/A. Paso y J. Abati, *El húsar de la guardia* y *La alegría de la huerta* (28 abril), *Los chicos de la escuela*, *El congreso feminista* y *El perro chico* (29 abril a las 16h), *Agua, azucarillos y aguardiente*, *La czarina* y estreno de *Colorín colorao* de T. López Torregrosa y J. Valverde/C. Arniches y J. Jackson Veyán (29 abril a las 22.30h)¹³¹⁹.

Se abrió un segundo abono por cinco funciones: *Colorín colorao*, *El último chulo* de J. Valverde y T. Torregrosa/C. Arniches y C. Lucio y estreno *Los guapos* de G. Giménez/C. Arniches y J. Jackson Veyán (1 mayo), *Cabo primero* y *Casita blanca* de J. Serrano/M. Thous y E. Cerdá (2 mayo)¹³²⁰, *Visita regia*¹³²¹ (4 mayo)¹³²², *El último chulo*, *Los bohemios* y *La banda de trompetas* (6 de mayo por la tarde), *La camarona*, *La guarda amarilla* y *El primer reserva* (6 de mayo por la noche), *Caramelo*, *Casita blanca* y *La viejecita* (8 mayo)¹³²³, el

¹³¹⁴ *El Eco de Santiago*, 17 de abril de 1906.

¹³¹⁵ *El Eco de Santiago*, 19 de abril de 1906.

¹³¹⁶ Este fue un día de moda por lo que “no es de extrañar que en los palcos estuviesen, con gusto ataviadas, hermosas y distinguidas damas, que también ocupaban muchos lugares en el repleto patio de butacas, y las localidades del segundo y tercero sin un sitio vacío. Así gusta al actor y al espectador ver el coliseo: si a ello se une un público culto e inteligente, según lo viene demostrando, que aplaude cuando se merece y guarda silencio cuando no se arriba al límite que tiene fijado, y luego se añaden unos artistas buenos, entonces miel sobre hojuelas... porque las horas se pasan deliciosamente” (*El Eco de Santiago*, 21 de abril de 1906).

¹³¹⁷ El día 23 no hubo función por descanso del personal y aprovechó el Sr. Bellver para salir de viaje en busca de refuerzos para el coro (*El Eco de Santiago*, 23 de abril de 1906).

¹³¹⁸ El día 27 hubo función de moda pero no se especificó el programa.

¹³¹⁹ Función extraordinaria y fuera de abono.

¹³²⁰ El 3 de mayo no hubo función para que la compañía pudiese ensayar la obra *Visita regia*, “la zarzuela de que son autores los escolares Sres. Longueira y Taibo y que se estrenará el viernes” (*El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1906).

¹³²¹ No nos constan los autores de esta obra.

¹³²² El libreto de *Visita regia* era “del aventajado alumno de Derecho Sr. Longueira y la música del de Medicina Sr. Taibo, ambos muy conocidos por análogos trabajos. De la música hemos oído hacer elogios y del libreto estamos seguros que ha de gustar, no solo el argumento sino la acción, diálogo, y chistes cultos que encierra” (*El Eco de Santiago*, 3 de mayo de 1906).

¹³²³ Se dedicó la recaudación de la función “para atender a la compra de gasas para el Clínico después de cubiertos los gastos de la compañía y demás como local, etc” (*El Eco de Santiago*, 7 de mayo de 1906). La sorpresa de la noche fue el monólogo que recitó el Sr. Montosa, interrumpido frecuentes veces por las salvas de aplausos. El público solicitó que saliese a escena el autor que era el Sr. Tafall (director de la *Gaceta de Galicia*). Al Sr. Montosa le fue entregada por un acomodador una cajita que contenía una cadena de oro, regalo del autor (*El Eco de Santiago*, 9 de mayo de 1906).

estreno de *El pobre Valbuena* de T. López Torregorsa y J. Valverde/C. Arniches y E. García Álvarez, *La revoltosa* y *Caramelo* (9 mayo), *El chiquillo* de y *La última copla* de P. Marquina/J. Jackson Veyán y J. de la Plaza (11 mayo)¹³²⁴, *El comiquillo*¹³²⁵ (12 mayo)¹³²⁶, *La banda de trompetas*, *Bohemios* y *El pobre Valbuena* (13 mayo por la tarde), *Caramelo*, *La borracha* de F. Chueca/J. Jackson Veyán y J. López Silva y *El mozo crúo* (13 mayo por la noche)¹³²⁷. El 16 de mayo fue la función de despedida de esta compañía e interpretaron *Los dineros del sacristán*, *La verbena de la Paloma* y se completó la función con las actuaciones “de los Sres. Moar, maestro oficial de gimnasia; Longueria, Castro y Somoza haciendo ejercicios de fuerza y agilidad en las paralelas y bonitas planchas y dominaciones en las anillas”¹³²⁸.

5.5.3.10. Compañía de ópera de Emilio Giovannini (1906)

A finales de mayo se realizaron gestiones para que viniese al teatro otra vez la compañía de ópera italiana del Sr. Giovannini que por aquellas fechas se encontraba entre Vigo y Pontevedra. Se anunciaron siete únicas funciones en las que se estrenarían óperas tan notables como *Tosca* o *Aída* entre otras¹³²⁹.

La lista de esta compañía en aquella ocasión fue: Cuelho Mazzi y Esteban Puig (maestros concertadores y directores de orquesta), Mercedes Ranz, María Corti y Zaira Bausi (primeras tiples), Ramona Galán y Rosalúa Panizzi (contraaltos), Vincenzo Costa y Caetano Breda (primeros tenores), Antonio Pomer (otro tenor), Rombo Pagliolico y Francisco Molina (primeros barítonos), Leopoldo Borgioli (otro barítono), Vincenzo Gasparini y Givanni Solda (primeros bajos), Amilcare Ferrara (otro bajo caricato), veinticuatro coristas de ambos sexos, veinte profesores de orquesta, Eduardo Pangrazy (apuntador), Pilar Ranz (arpista), Sr. Giovannini (propietario de la sastrería), Roberto Pangrazy (secretario), maquinista, sastres, archivero y atrezzista¹³³⁰. Se reforzó la orquesta del Teatro con varios profesores de Portugal y una arpista italiana¹³³¹.

El abono se cubrió rápidamente, en cuanto se abrió en la contaduría del teatro se vendieron casi la totalidad de los palcos y la mayoría de butacas¹³³². Entre los abonados se encontraban nombres compostelanos tan notables como “, los Sres. D. Olimpio Pérez, D. Joaquín Martínez, conde de Canalejas, Sres. Harguindey, Luengo, Sobrado, Pardo, Torreira,

¹³²⁴ La función fue a beneficio de la Sra. Fons que se la dedicó “al cuerpo docente y escolar” (*El Eco de Santiago*, 12 de mayo de 1906).

¹³²⁵ No nos constan los autores de esta obra.

¹³²⁶ Función a beneficio del Sr. Montosa quien la dedicó al Recreo Artístico. Recibió varios regalos el beneficiario como una cartera con sus iniciales en oro y una petaca con las iniciales también en oro de Joaquín Caamaño. Tras esta función el Sr. Montosa se retiró de los escenarios cumpliendo así su promesa de que se retiraría en cuanto reuniese diez millones de duros (*El Eco de Santiago*, 14 de mayo de 1906).

¹³²⁷ Función a beneficio de las Srtas. Carreras.

¹³²⁸ *El Eco de Santiago*, 16 de mayo de 1906.

¹³²⁹ *El Eco de Santiago*, 21 de mayo de 1906.

¹³³⁰ *El Eco de Santiago*, 21 de mayo de 1906.

¹³³¹ *El Eco de Santiago*, 28 de mayo de 1906.

¹³³² *El Eco de Santiago*, 22 de mayo de 1906.

D. Lino Torre, D. Emilio M. Brandón, D. Jesús Novoa, D. Manuel Valenciano, D. Segundo de la Riva, Sres. Villar, Caamaño, Osende, Lisarraga o Lloreda entre otros”¹³³³.

Debutó esta compañía el 29 de mayo con la ópera *La Bohème* y con un lleno absoluto de público entre el que se encontraba lo más granado de la sociedad compostelana recordándole esto a *El Eco de Santiago* la “edad de oro de nuestro coliseo”¹³³⁴. Para los pocos ensayos de los que dispuso la orquesta, que era “numerosa y equilibrada”¹³³⁵, estuvo bastante bien preparada y destacó “un arpa dulce y melodioso instrumento que en los parajes románticos envuelve el armónico total en un suave tinte coloreándolo con una encantadora expresión poética y que es manejado con seguridad por la linda señorita Costi”¹³³⁶. Prosiguió el abono con *Il trovatore* (30 mayo), *Aída* (1 junio)¹³³⁷, *Rigoletto* (2 junio), *Ernani* (3 junio), *La africana* (7 junio).

Se abrió otro nuevo abono y la prensa recogió que este nuevo abono se llenó con los mismos abonados del anterior aunque se quejaron del escaso número de funciones en este nuevo abono. Esto demostraba el interés del público compostelano tanto de conocer los entrenos como de volver a ver las obras de referencia:

Abono nuevo y... abonados viejos.

Esto quiere decir, que, salvo rarísimas excepciones, los asistentes a la última serie de funciones no han querido ceder sus localidades en esta nueva serie, y aun es más, que algunos se quejan y nosotros con ellos de que este nuevo abono sea tan pequeño, tan reducido, que lo único que producirá será dejar dulce el paladar pero no satisfecho.

Esta asiduidad de los abonados nos demuestra que aunque vivimos en un rincón más o menos incomunicado, existe entre nosotros un espíritu artístico más que regular, un verdadero deseo de conocer lo nuevo, y saborear lo viejo, cuando les acompaña el sello de la bondad artística, para admirar las bellezas del arte, solazarse en ellas y tributar el homenaje de admiración y el aplauso consiguiente a los genios creadores. [...] ¹³³⁸

En este abono interpretaron el estreno de *Tosca* (8 junio)¹³³⁹, *Un ballo in maschera* (9 junio), *La favorita* (10 junio). El crítico Stacatto dedicó una amplia referencia en la prensa sobre el estreno de *Tosca* situándola al mismo nivel de *La bohème*, ensalzando “el estudio detenido de los personajes de sus obras, compenetrándose de sus situaciones en el transcurso del drama y tratando siempre de representar en sonidos los afectos ora de alegría ora de terror que pueden impresionar el corazón humano”¹³⁴⁰ así como su instrumentación; en cuanto a la interpretación de la obra resaltó la actuación la tiple dramática M. Corti “que rayó en lo sublime”¹³⁴¹ -siendo justamente premiada por el público- así como la dirección del maestro

¹³³³ *El Eco de Santiago*, 23 de mayo de 1906.

¹³³⁴ *El Eco de Santiago*, 30 de mayo de 1906.

¹³³⁵ *El Eco de Santiago*, 30 de mayo de 1906.

¹³³⁶ *El Eco de Santiago*, 30 de mayo de 1906.

¹³³⁷ Los intérpretes recibieron muy buenas críticas pero no la orquesta de la que se dijo que no había estado a la altura de la parte escénica (*El Eco de Santiago*, 2 de junio de 1906).

¹³³⁸ *El Eco de Santiago*, 8 de junio de 1906.

¹³³⁹ Para *Tosca* para la cual se subieron los precios de las entradas debido al gran aparato escénico de esta obra. *El Eco de Santiago*, 7 de junio de 1906.

¹³⁴⁰ *El Eco de Santiago*, 9 de junio de 1906.

¹³⁴¹ *El Eco de Santiago*, 9 de junio de 1906.

Puig y los coros que estuvieron afinado y precisos “como muy pocas veces”, de afinación y precisión”¹³⁴².

Se abrió un tercer y último abono por cuatro funciones¹³⁴³. Este tuvo unos precios de las localidades mucho más económicos, no sabemos si atendiendo a la solicitud que había dirigido *El Eco de Santiago* a la empresa del Teatro para que se redujese los precios de los asientos del palco segundo para favorecer la asistencia de determinadas clases, cosa que fue acatada por dicha empresa¹³⁴⁴. En este abono interpretaron *Fausto* (13 junio)¹³⁴⁵, *Lucia de Lammermoor* (14 de junio), *Los hugonotes* (16 junio) y *El barbero de Sevilla* (17 junio). Tuvieron que suspenderse las 2 últimas funciones por razones ajenas a la empresa¹³⁴⁶. El día 19 de junio partió esta compañía para seguir sus representaciones en Pontevedra, Vigo y Sevilla¹³⁴⁷.

En septiembre se anunció de nuevo otra visita de la compañía de zarzuela de Emiliano Bellver con nuevo personal como las tiples Pilar López, Luisa Folgado, Luisa Mascot y otros viejos conocidos del público compostelano como Luisa Fons o José Borrás y el Sr. Navarro¹³⁴⁸ aunque la Srta. Fons no trabajó por descanso¹³⁴⁹. Anunciaron un abono por 10 funciones. La lista de personal anunciada para esta ocasión fue: Emiliano Bellver (director artístico), Francisco M. Montosa (director de escena), Julio Cristóbal (maestro directo y concertador), María Fons de Bellver (primera tiple), Concha Paris y Virginia Trujillo (primeras tiples cómicas), Juana Piniagua (otra tiple), Encarnación González (característica), Encarnación Alonso (segunda tiple), Manuela Sánchez (dama joven), Francisco Martínez Montosa (primer actor), Vicente Carrasco (otro primer actor), Juan Trujillo (barítono cómico), Salvador Amorós (tenor cómico), Francisco Pozo (segundo barítono), Joaquín Gómez y don Luis García (apuntadores), José Ferres (sastrería), Sociedad de Autores (archivo) y 16 coristas de ambos sexos¹³⁵⁰.

No queda claro si finalmente no fue esta la compañía la que vino a actuar en estas fechas o si la denominaban de distintas maneras en la prensa. En el mismo número de *El Eco de Santiago* -del 1 de octubre de 1906- se anuncia que “el jueves próximo debutará en el teatro principal la excelente compañía de zarzuela grande que dirige el primer actor y tenor cómico Sr. Borrás” y en la misma página, en otra columna, se publica la lista de la “gran compañía cómico-lírica de D. Emilio Bellver dirigida por el primer actor D. Francisco M. Montosa y el reputado maestro director y concertador D. Julio Cristóbal y cuyo debut tendrá lugar el 15 de octubre de 1906” y, sin haber encontrado ninguna nota de prensa justificando este cambio,

¹³⁴² *El Eco de Santiago*, 9 de junio de 1906.

¹³⁴³ *El Eco de Santiago*, 12 de junio de 1906.

¹³⁴⁴ *El Eco de Santiago*, 1 de junio de 1906.

¹³⁴⁵ Se cuestionaba el crítico Stacatto las razones por la poca asistencia a esta función: “por más que escudriñamos y tratamos de indagar si existía algo que nos diese explicación del hecho, nada hemos encontrado que sirviese ni para disculpa de tan inusitada soledad. Nadie podrá decir que se encuentre saciado de ópera, pues aun cuando haya asistido a todas las representaciones dadas en esta temporada, la variedad absoluta del programa no pudo, en manera alguna, haber dado lugar al cansancio, sino que, por el contrario, debió servir como de acicate para estimular más los deseos” (*El Eco de Santiago*, 15 de junio de 1906).

¹³⁴⁶ *El Eco de Santiago*, 18 de junio de 1906.

¹³⁴⁷ *El Eco de Santiago*, 19 de junio de 1906.

¹³⁴⁸ *El Eco de Santiago*, 24 de septiembre de 1906.

¹³⁴⁹ *El Eco de Santiago*, 15 de septiembre de 1906.

¹³⁵⁰ *El Eco de Santiago*, 1 de octubre de 1906.

nos encontramos que a partir del día 3 de octubre en la prensa se pasa a hablar de la “compañía de zarzuela grande dirigida por el Sr. Borrás”¹³⁵¹.

5.5.3.11. Compañía de zarzuela de José Borrás (1906)

Debutó la compañía de José Borrás el día 5 de octubre con *El anillo de hierro*. La lista de la integrantes de esta compañía era: Luis Navarro Sola (director artístico), Julio Torcal Maestro (director y concertador), *Cuadro de género grande*.- José Borrás (director de escena), Francisca Calvo (primera tiple), Lina Folgado (otra tiple), Pilar Fernández y Luisa Moscat (tiples cómicas), Cándida Gómez (tiple característica), Ana Navarro (segunda tiple), Ricardo Pastor (primer tenor), Ramón Navarro (primer barítono), José Borrás (primer tenor cómico), Luis Navarro (primer bajo), Joaquín Romero (segundo barítono), José Bernáldez (segundo bajo), José San Martín y Manuel Ballesteros (apuntadores), Archivo de la Sociedad, Rafael Borrás (sastrería), H. C. Gardasse (representante) y dieciocho coristas de ambos sexos¹³⁵².

En esta primera función el público asistió con cautela debido a que “es tan común que los prospectos digan *gran compañía*, etc, que el público ya no se fía poco ni mucho de lo que en las hojas volantes se le dice, y por eso anoche los espectadores esperaron a aquilatar los méritos de los intérpretes antes de entregarse rendidos ante la evidencia de sus merecimientos”¹³⁵³. En este caso sí se cumplió con el adjetivo “gran” ya que era una compañía completa de las que en pocas ocasiones se veían por los teatros de provincias. Tras su primera actuación la crítica les auguró un gran abono:

Y no decimos más de la compañía que ayer se presentó a nuestro público en el teatro principal; no creemos necesario decir más, pues con lo dicho basta para comprender que la temporada que ayer se inauguró será de las mejores.

Aplausos no han de faltarles a los distinguidos artistas que la forman, pues el mérito los conquista siempre; deseamos que a los plausos de los que trabajan en las tablas se unan los ingresos en taquilla, que son los que dan ánimo a las empresas para formar compañías como esta.¹³⁵⁴

Algunos de sus miembros ya eran conocidos del público compostelano -como Navarro, Borrás o Bejarano- y otros eran novedad en nuestra ciudad -como era el caso de Calvo y Pastor- quienes fueron recibidos con muy buenas palabras por parte de la crítica. La Sra. Calvo poseía una voz muy bien timbrada y extensa, atacaba las notas con facilidad y poseía una excelente escuela de canto unido a su buena presencia en escena y el Sr. Pastor era un joven tenor de voz muy extensa y timbre simpático aunque se mostró un poco cohibido en el primer acto debido a ser su primera vez ante el público compostelano pero remontó en el segundo acto y alcanzó una de las mayores ovaciones. La prensa terminó sentenciando que no era frecuente que los artistas de zarzuela declamasen “conforme a las reglas del arte, al contrario, lo frecuente es que la belleza de los parlamentos desaparezca en estas representaciones”¹³⁵⁵.

¹³⁵¹ *El Eco de Santiago*, 3 de octubre de 1906.

¹³⁵² *El Eco de Santiago*, 4 de octubre de 1906.

¹³⁵³ *El Eco de Santiago*, 6 de octubre de 1906.

¹³⁵⁴ *El Eco de Santiago*, 6 de octubre de 1906.

¹³⁵⁵ *El Eco de Santiago*, 6 de octubre de 1906.

El abono prosiguió con *La tempestad* (6 octubre), *Las campanas de Carrión* (7 octubre tarde), *Jugar con fuego* (7 octubre noche), *Campanone* (8 octubre)¹³⁵⁶, *Los sobrinos del capitán Grant* (9 octubre)¹³⁵⁷, *Tabardillo y Marina* (10 octubre), *El salto del pasiego* (11 octubre)¹³⁵⁸. Tras esta última función la crítica admitió que “la compañía es de lo mejor que ha pisado las tablas de nuestro coliseo desde hace largo tiempo”¹³⁵⁹ y en vista de este éxito abrieron un nuevo abono por 10 funciones a partir del 20 de octubre para el cual trajeron nuevo personal de refuerzo, entre ellos el maestro Liñan, una primera tiple cómica, el barítono García Soler, un segundo barítono, el Sr. Galinier y varias coristas de ambos sexos¹³⁶⁰. Por informaciones posteriores en la prensa, averiguamos que una parte del personal de esta compañía se disgregó con el Sr. Bejarano al frente y que comenzaron a dar funciones por horas en el Salón Apolo¹³⁶¹. Esta situación derivó en una disputa por el uso del archivo de partituras entre ambas compañías:

La Empresa del Salón Apolo nos ruega hagamos constar es completamente ajena a la suspensión del debut de la compañía ayer tarde. Por diferencias surgidas a última hora entre la compañía y la empresa del Teatro principal, ésta, retiró el archivo de su propiedad a aquella.

La compañía que dirige el Sr. Bejarano representará varios juguetes cómicos en tanto llega el archivo pedido telegráficamente a Madrid.¹³⁶²

En este nuevo abono interpretaron *La bruja* (12 octubre), *El rey que rabió* (13 octubre)¹³⁶³, *Los sobrinos del capitán Grant* (14 octubre por la tarde), *Los Madgyares* (14 octubre por la noche), *La tempestad* (16 octubre), *Las campanas de Carrión* (17 octubre), *Los diamantes de la corona* (20 octubre), *Los Madgyares* (21 octubre por la tarde), *El milagro de la Virgen* (octubre por la noche)¹³⁶⁴, *Catalina* (23 octubre)¹³⁶⁵, *Jugar con fuego y Bohemios* (24 octubre), *La canción del naufrago* (25 octubre), *El barberillo de Lavapiés* (27 octubre), *El barberillo de Lavapiés* (28 octubre por la tarde)¹³⁶⁶, *La canción del naufrago* (28 octubre por

¹³⁵⁶ En esta ocasión la prensa le recomendó al maestro de la orquesta que cuidase un poco más los coros y que matizase un poco más y que sujetase las voces a la batuta para que no resulten deslucidos “ya que la compañía es tan buena, hay que procurar que no aparezcan lunares que se pueden hacer desaparecer con sólo trabajar un poco” (*El Eco de Santiago*, 9 de octubre de 1906).

¹³⁵⁷ Para esta obra la empresa estrenó decoraciones adecuadas. Los coros parece que hicieron caso a la recomendación del día anterior de la prensa y “cantaron como Dios manda matizando cuando se debe y siempre afinados” (*El Eco de Santiago*, 10 de octubre de 1906).

¹³⁵⁸ Función de moda dedicada a las damas santiaguesas organizada por la empresa (*El Eco de Santiago*, 10 de octubre de 1906).

¹³⁵⁹ *El Eco de Santiago*, 12 de octubre de 1906.

¹³⁶⁰ *El Eco de Santiago*, 16 de octubre de 1906.

¹³⁶¹ *El Eco de Santiago*, 22 de octubre de 1906.

¹³⁶² *El Eco de Santiago*, 25 de octubre de 1906.

¹³⁶³ La Sr. Calvo desenvolvió el papel de Rey (*El Eco de Santiago*, 12 de octubre de 1906).

¹³⁶⁴ Hubo para este día un lleno de público en las butacas, en las localidades altas y en algunos palcos y plateas. La prensa comentó que por fin el público reaccionó y se convenció de la excelencia de la compañía que era de la calidad que hacía tiempo no se veía sobre las tablas de este teatro (*El Eco de Santiago*, 22 de octubre de 1906).

¹³⁶⁵ “En esta ocasión no fue tan buena la interpretación como las anteriores a las que tenían acostumbrado al público santiagués, la orquesta necesitaba de un par de ensayos más y los artistas no estuvieron todos al mismo nivel destacando la Sra. Calvo y el Sr. Pastor. También echaron en cara que los entreactos duraban demasiado, cosa muy común en nuestro coliseo, y desde la prensa se pidió que se cuidase la puesta en escena (*El Eco de Santiago*, 24 de octubre de 1906).

¹³⁶⁶ Aprovechó la prensa la función de *El barberillo de Lavapiés* para teorizar sobre el género grande, el chico y el ínfimo aconsejando que si los empresarios y los actores desenterrasen del archivo del olvido las zarzuelas como *El barberillo de Lavapiés*, “ya que los autores emprendieron el derrotero del género ínfimo”, seguramente el público reaccionaría volviendo a los teatros “de donde huyó por temor a pasar un mal rato oyendo atrocidades acentuadas” (*El Eco de Santiago*, 29 de octubre de 1906).

la noche), *Marina* y *La reja de la Dolores* de J. Serrano y J. Valverde/C. Arniches (30 octubre) y terminó este segundo abono con *La czarina*, *Bohemios* y *La reja de la Dolores* (31 octubre), aunque dieron el día 1 de noviembre una función extraordinaria con el *Don Juan tenorio* con razón del día de difuntos¹³⁶⁷ y otras dos funciones el día 3 de noviembre con *El anillo de hierro* y el día 4 se repitió el *Don Juan Tenorio*. Esta compañía pasó a realizar sus trabajos en Pontevedra.

Se anunció el cierre del año 1906 con la visita, de nuevo, de la compañía de zarzuela del Sr. Bellver que estaba trabajando por aquella época en Pontevedra¹³⁶⁸ y se dirigía a Ourense¹³⁶⁹ para dar un abono de 15 funciones. Finalmente esto no fue así y provocó un gran enfado en la ciudad. La empresa que regentaba el Teatro Principal, viendo la informalidad del Sr. Bellver, contrató a la compañía cómico-dramática dirigida por el Sr. Balamañan¹³⁷⁰.

5.5.3.12. Compañía de zarzuela de Ernesto Vivancos (1907)

En octubre de 1907 llegó la compañía de zarzuela dirigida por Ernesto Vivancos y por el maestro concertador Julio Cristóbal.

Venían de actuar en A Coruña durante el verano en el Pabellón Lino y comenzaron sus labores en el Teatro Principal el 17 de octubre con *El terrible Pérez*, *La gatita blanca* de A. Vives y G. Giménez/J. Jackson Veyán y J. Capella y *Ruido de campanas* de V. Lleó/A. Viergol; esta última, *Ruido de campanas*, era estreno en Santiago “pero las referencias que de ella se han hecho no son muy buenas que digamos”¹³⁷¹ y la prensa compostelana opinaba de *La gatita* que “no es, ni mucho menos, una obra recomendable tampoco”¹³⁷² así que anunciaron el día antes de su debut que “empieza, pues, la compañía mal porque a nuestro público no le gustan, afortunadamente, los platos fuertes. Creemos que la empresa padeció una lamentable equivocación al elegir las obras con que ha de representarse”¹³⁷³. No encontramos mayor número de referencias acerca de las funciones de esta compañía salvo la mención del cambio de cartel en la función del día 24 de octubre en la que finalmente se interpretaron *María de los Ángeles*, *El maestro Campanone* de V. Lleó/Frontaura/Rivera y Di-Franco (estreno) y *La fiesta de San Antón*. Terminó su campaña esta compañía el 27 de octubre partiendo para Pontevedra donde daría un abono por 6 representaciones¹³⁷⁴ y posteriormente a Ourense por 10 funciones¹³⁷⁵.

5.5.3.13. Compañía de zarzuela de Ricardo Canales (1908)

Aunque en enero de 1908 se comentó que la compañía que reabrirá el teatro, tras las obras que tuvieron lugar a finales de 1907, sería la de Montijano finalmente fue la compañía de Ricardo Canales la que lo hizo. En esta compañía participaban el tenor Sr. Casañas, la tiple

¹³⁶⁷ *El Eco de Santiago*, 31 de octubre de 1906.

¹³⁶⁸ *El Eco de Santiago*, 18 de diciembre de 1906.

¹³⁶⁹ *El Eco de Santiago*, 17 de diciembre de 1906.

¹³⁷⁰ *El Eco de Santiago*, 29 de diciembre de 1906.

¹³⁷¹ *El Eco de Santiago*, 16 de octubre de 1907.

¹³⁷² *El Eco de Santiago*, 16 de octubre de 1907.

¹³⁷³ *El Eco de Santiago*, 16 de octubre de 1907.

¹³⁷⁴ *El Eco de Santiago*, 28 de octubre de 1907.

¹³⁷⁵ *El Eco de Santiago*, 31 de octubre de 1907.

Sra. Calvo, el bajo Sr. Navarro y los maestros Ventura y Navarro que venían de actuar en Oviedo¹³⁷⁶ y Vigo¹³⁷⁷.

La lista completa de esta compañía de “género grande, ópera española y género chico de altura” fue: Francisca Calvo, Srta. Mentas y Srta. Casasús (primeras tiples), Victoria Sola e Isabel Villar (tiples cómicas), Pilar Galán (característica), María Rojas y Ana Navarro (segundas tiples), Jaime Casañas (tenor), Manuel Villa y Ramón Navarro (barítonos), Ramón de la Guerra (tenor cómico), Luis Navarro (bajo), Enrique Galimez (segundo barítono), Carlos Buro y Lucía Aguilar (segundas partes), coro formado por veintidós coristas de ambos sexos y el actor cómico para el género chico de altura José Morcillo¹³⁷⁸. Anunciaban las siguientes obras entre su repertorio:

REPERTORIO

La bohemia.- La dolores.- Caballería rusticana.- Marina (ópera y zarzuela).- Curro Vargas.- La Bruja.- El salto del pasiego.- Las dos princesas.- Catalina.- La conquista de Madrid.- Molinero de Subiza.- El barberillo de Lavapies.- Mis dos mujeres.- La canción del náufrago.- Robinson.- La muñeca y estreno de la obra póstuma del maestro Caballero, El lego de San Pablo.

ZARZUELAS EN UN ACTO

Bohemios.- El grumete.- La leyenda del monge.- Música clásica.- La alegría de la huerta.- El maño.- El húsar de la guardia.- La rabalera.- La golfemia.- La guardia de honor.- Los guapos.- Ninon y la aplaudida zarzuela de los Quintero, “La patria chica”.¹³⁷⁹

La nueva empresa del Teatro quería agradecer los favores del público en la temporada anterior poniendo los precios muy reducidos pero los grandísimos gastos que supone la compañía y los subidos derechos de propiedad de muchas obras, le obligaron a determinar los siguientes precios:

Palcos principales, sin entrada, por abono 15 pesetas; diario 20.
Butacas con entrada, por abono 3 pesetas, diario 4.
Delanteras de palco con entrada, por abono 1’75 pesetas, diario 2.
Respaldo de ídem con ídem, por abono 1’50 pesetas diario 1’75.
Entrada general una peseta.¹³⁸⁰

La prensa anunció esta compañía diciendo que hacía mucho tiempo que no venía a Santiago una compañía de género grande y ópera española¹³⁸¹ y recogieron el éxito de la compañía previamente en Vigo, en especial del tenor Jaime Casañas quien había levantado pasiones durante dos años consecutivos en el circo de Parish de Madrid y entre sus papeles destacaban el de Marina que cantaba “de modo muy distinto del que emplean los demás tenores, de ahí su especialidad y su conquista en el teatro de Parish”¹³⁸². Finalmente no pudo actuar en Santiago el Sr. Casaña debido a haber forzado en Vigo la voz y padecer una afonía que le obligó a descansar; contactaron con los tenores Sres. Ríos, Bezares, Firola y Delgado

¹³⁷⁶ *El Eco de Santiago*, 20 de diciembre de 1907.

¹³⁷⁷ *El Eco de Santiago*, 27 de diciembre de 1907.

¹³⁷⁸ *El Eco de Santiago*, 2 de enero de 1908.

¹³⁷⁹ *El Eco de Santiago*, 2 de enero de 1908.

¹³⁸⁰ *El Eco de Santiago*, 2 de enero de 1908.

¹³⁸¹ *El Eco de Santiago*, 8 de enero de 1908.

¹³⁸² *El Eco de Santiago*, 8 de enero de 1908.

para sustituir a Casaña aceptando Ríos por 1.800 pesetas por 12 funciones¹³⁸³. Como referencia del Sr. Ríos la prensa compostelana decía que había sido el que había estrenado *La Bohème* -traducida al español-¹³⁸⁴ en los teatros de Granada, Oviedo, Santander y León entre otros¹³⁸⁵.

Debutaron el 16 de enero con *La tempestad* y siguieron con *La rabalera* de A. Vives/M. Echegaray, *Bohemios* y *El dúo de la africana* (18 enero), *Bohemios* y *La rabalera* (19 enero a las 17.30h)¹³⁸⁶, *El molinero de Subiza* (19 enero por la noche), *La rabalera*, *La alegría de la huerta* y *Ninón* de (21 enero), *Marina y Ninón* (22 enero), *La bruja* (23 enero)¹³⁸⁷, *Jugar con fuego* y el estreno de *La patria chica* de R. Chapí/J. Álvarez Quintero (25 enero)¹³⁸⁸, *Los Madgyares* (26 enero por la tarde), *El salto del pasiego* (26 enero por la noche)¹³⁸⁹, *Curro Vargas* (28 enero), *La patria chica* y *Ninón* (29 enero)¹³⁹⁰, *La Bohème* (30 enero)¹³⁹¹, *La canción del naufrago* (1 febrero), *El reloj de Lucerna* (2 febrero por la noche)¹³⁹² y para cerrar su abono el día 6 de febrero por la tarde se iba a interpretar *Los diamantes de la corona* y por la noche *La suerte loca*, *El grumete* y *Los pícaros celos* pero no pudo llevarse a cabo por no haber remitido el original de la función a tiempo¹³⁹³ aunque encontramos una reseña acerca de que se representó *Los diamantes de la corona* con un lleno de público¹³⁹⁴. Finalmente se despidió la compañía el día 7 por la tarde con *La Bohème* (reprisse) y por la noche con *La suerte loca* y *Las dos princesas*. Se marcharon a continuar sus labores a Pontevedra.

Como anécdota de esta compañía mencionaremos que el viernes 24 y el lunes 27 de enero se desplazó la compañía a actuar a Vilagarcía aprovechando los días de descanso en el teatro de Santiago donde interpretaron, entre otras, *La tempestad*. Además *El Eco de Santiago* recogió los comentarios de algunos asistentes sobre la conveniencia de cambiar horas y días de ciertas funciones:

A varios de los concurrentes hemos oído la conveniencia de que la empresa diese más días que los domingos la sección vermuth ya que se ve que son las preferidas por las horas a que se celebran y los precios económicos que para ellas rigen.

¹³⁸³ *El Eco de Santiago*, 11 de enero de 1908.

¹³⁸⁴ Las traducciones fue una de las vías para favorecer la introducción nacional para acostumbrar al público a la representación en español. Se traducían las óperas italianas o francesas imperantes en la época. Esta opción contó con varios partidarios, especialmente en torno a 1858 como Velaz Medrano, pero surgió entonces la negativa de los propietarios de derechos de autor (Sobrino, 2001b: 92).

¹³⁸⁵ *El Eco de Santiago*, 11 de enero de 1908.

¹³⁸⁶ Función vermuth (*El Eco de Santiago*, 17 de enero de 1908).

¹³⁸⁷ Fue una función de gala, fuera de abono, con motivo de la fiesta onomástica del Rey.

¹³⁸⁸ Para *La patria chica* la empresa encargó al Sr. Ponce que pintase “una hermosa decoración, no omitiendo sacrificio alguno” (*El Eco de Santiago*, 24 de enero de 1908) y a la que “el público tributó una ovación” (*El Eco de Santiago*, 27 de enero de 1908).

¹³⁸⁹ Las intepretaciones del 26 de enero, *Los Madgyares* y *El salto del pasiego*, fue “bastante deficiente” (*El Eco de Santiago*, 27 de enero de 1908).

¹³⁹⁰ Fue una sesión vermuth a las 18.30h. Tal y como había comentado unos días antes en la prensa “El éxito de la función vermuth de ayer evidenció lo que nosotros asegurábamos hace días: que el público prefiere las representaciones a horas cómodas” (*El Eco de Santiago*, 30 de enero de 1908).

¹³⁹¹ Se estrenó traducida al español en Santiago. Los derechos de representación de esta ópera eran muy elevados pero la empresa no subió los precios de las entradas (*El Eco de Santiago*, 29 de enero de 1908).

¹³⁹² Ese mismo día, 2 de febrero, a las 16.30, se pusieron en escena dos zarzuelas y dos entremeses pero no encontramos referencia a los títulos.

¹³⁹³ *El Eco de Santiago*, 5 de febrero de 1908.

¹³⁹⁴ *El Eco de Santiago*, 7 de febrero de 1908.

Los jueves, por ejemplo, podría ser el día que con los domingos hubiese sección vermouth y aunque el trabajo aumentase para la compañía un buen entendedor de estas cosas puede con relativa facilidad, estudiar el medio de dar descanso a los artistas.¹³⁹⁵

5.5.3.14. Compañía de zarzuela de Luis Navarro (1908)

En de marzo se anunció la visita de la compañía de zarzuela dirigida por Luis Navarro Sola. Según la prensa compostelana esta compañía había estado en Santiago hacía poco tiempo y muchos de los actores eran los mismo, se incorporaron algunos nuevos artistas¹³⁹⁶; encontramos que Luis Navarro había visitado el Teatro como miembro de las compañías de José Borrás en 1905, 1906 y con Ricardo Canales unos meses antes ese mismo año 1908.

Debutaron el 8 de marzo con doble sesión por la tarde con mucho éxito de público: a las 18h *Música clásica* y el 19h *El grumete* y *El puñado de rosas*. En las siguientes funciones subieron a escena *El señorito* de R. Calleja/J. Francos (12 marzo), *El señorito y Bohemios* (14 marzo a las 18.30h), *Marina* (14 marzo a las 21.30h)¹³⁹⁷, *El puñado de rosas* y *La patria chica* (15 marzo a las 16.30h), *Bohemios* y *La verbena de la paloma* (15 marzo a las 20.30)¹³⁹⁸, *El señorito*, *Los granujas* y *Caramelo* (18 marzo)¹³⁹⁹. El día 21, esta misma compañía, dio una gran velada dedicada a la memoria del Batallón Literario de la Universidad de Compostela y a la Junta organizadora de las fiestas del Centenario de la Independencia Española de 1908 con el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

- a) Pasacalle “Brage” por la Tuna Compostelana
- b) Jota “El señorito”, por la misma.
- a) Cavatine, Raff, por el violinista D. José Curros.
- b) Pizzicato, Liloya, por el mismo.
- a) Polonesa del “Barbero de Sevilla”, por la señorita Laura Rivas, tiple de la Compañía.
- b) “Ave Regina”, romaneada por Dante Verdi, por la misma artista.

SEGUNDA PARTE

“Himno de los Literarios”, por los escolares.
“Lectura de poesías” por distinguidos alumnos de esta universidad, dedicadas a los héroes de la independencia española.

TERCERA PARTE

La zarzuela en un acto dividido en tres cuadros original de D. Emilio Sánchez Pastor, con música del maestro R. Chapí “El tambor de Granaderos”.¹⁴⁰⁰

No encontramos más actividades puramente musicales hasta después de verano -en las fiestas del Apóstol de 1908 actuó una compañía cómico dramática, la del Sr. Tresols¹⁴⁰¹- cuando vino la gran compañía escénica musical de variedades, ilusión moderna, opereta y zarzuela de Alberto García Pellerano que era al estilo de las actuaciones de Fregolí¹⁴⁰². Como

¹³⁹⁵ *El Eco de Santiago*, 20 de enero de 1908.

¹³⁹⁶ *El Eco de Santiago*, 9 de marzo de 1908.

¹³⁹⁷ Este día debutó el tenor Telesforo Blanco (*El Eco de Santiago*, 13 de marzo de 1908).

¹³⁹⁸ *El Eco de Santiago*, 14 de marzo de 1908.

¹³⁹⁹ Función a beneficio de la primera tiple cómica Blanca Poza que la dedicó “a las distinguidas señoritas de la población” (*El Eco de Santiago*, 17 de marzo de 1908).

¹⁴⁰⁰ *El Eco de Santiago*, 20 de marzo de 1908.

¹⁴⁰¹ *El Eco de Santiago*, 17 de julio de 1908.

¹⁴⁰² *El Eco de Santiago*, 26 de septiembre de 1908.

ejemplo de sus funciones podemos ver este programa de la segunda actuación dada en el Teatro Principal el 4 de octubre de 1908:

Sinfonía por la orquesta.
Nuevos y sorprendentes experimentos de alta ilusión, “El Teléfono sin Hilos”.
15 minutos de intermedio.
Segundo acto.- estreno de la preciosa opereta de gran efecto y rápidas transformaciones, bonito argumento “Las 500 pesetas”, 9 personajes, 45 transformaciones, suceso colosal.
Tercer acto.- Gran acto de variedades, suceso verdad de los malabaristas Jougliers “Negrisll e Irsos”.
Monólogo sin palabras “El Suicidio”.
Segunda representación con variados trabajos de malabares, cómicos Jougliers “Negrills e Irsos”.
A petición general: Transformaciones instantáneas a presencia del público.¹⁴⁰³

Al llegar a 1909 encontramos el anuncio de que en la temporada de Pascua desarrollaría su actividad la compañía de zarzuela del género chico del Sr. Bellver que venía de realizar sus labores en Vigo cosechando muchos aplausos¹⁴⁰⁴ pero no nos constan más referencias en prensa sobre esta visita.

5.5.3.15. Compañía de zarzuela de Vicente Serrano (1910)

Comenzó 1910 con la visita de la compañía de zarzuela de Vicente Serrano que dirigía el primer actor César Muro. Venían de actuar en el Teatro Rosalía de Castro en Vigo. Entre los miembros de esta compañía estaban las primeras tiples Dolores Monti¹⁴⁰⁵, Balbina Albalat¹⁴⁰⁶ y Pilar Lozano¹⁴⁰⁷. Diéron un abono de 14 funciones con precios muy económicos.



Balbina Albalat
(Casares Rodicio, 2000: 159)



Dolores Monti
(Casares Rodicio, 2000: 218)

¹⁴⁰³ *El Eco de Santiago*, 3 de octubre de 1908.

¹⁴⁰⁴ *El Eco de Santiago*, 1 de abril de 1909.

¹⁴⁰⁵ Dolores Monti [Dolores Montaña]. Tiple. Esposa de Pablo Luna, debutó en el Teatro de la Zarzuela con *Bohemios* de Amadeo Vives en 1904 y ese mismo año estrenó *La copla* de Joaquín Turina en el Teatro Cervantes de Sevilla. Intervino en 1905 en *Ideicas* de Barrera. Estrenó diversas obras del compositor Pablo Luna, entre otras *Musetta* en 1908, actuando muy a menudo en los teatros de Zaragoza pero dejó el teatro al contraer matrimonio con el compositor aragonés (Casares Rodicio, 2000: 218).

¹⁴⁰⁶ Balbina Albalat. S. XIX-XX. Tiple. Trabajó en los Teatro Cómico y Eslava a comienzos del siglo XX. Interpretaba igual obras sicalípticas que melodramas con música o revistas. En su repertorio se encontraban obras de Paso, Perrín y Palacios y Jacinto Capella. Estrenó *El mozo crúo*, la revista de Calleja *Siempre p'atrás* y otras obras como *Gravina* de M. Martínez (Casares Rodicio, 2000: 159).

¹⁴⁰⁷ *El Eco de Santiago*, 12 de enero de 1910.

Para su debut, el 13 de enero, eligieron las zarzuelas del género chico *La czarina*, *El cabo primero* y *El mozo crúo*, con gran acogida del público ya que “hacía mucho tiempo que no se veía el coliseo de la Rúa Nueva tan concurrido como anoche se vio lo cual es prueba del ansia que había en Santiago de que se presentasen bonitas producciones de zarzuela¹⁴⁰⁸, en resumen, la prensa dijo que “la compañía es muy buena bastante mejor que muchas otras de las de grandes pretensiones y la empresa hará negocio”¹⁴⁰⁹.

En las siguientes fechas subieron al escenario *Alma de Dios* de J. Serrano/C. Arniches y E. García Álvarez, *La alegría del batallón* de J. Serrano/C. Arniches y F. Quintana (estreno) y *El barbero de Sevilla* (14 enero), *El primer reserva*, *Los héroes del Riff* de de Cristóbal y M. Quisilant/E. Prieto y J. Villamil (estreno) y *Los granujas* (15 enero), *Alma de Dios*, *El cabo primero* y *Los héroes del Riff*¹⁴¹⁰ (16 enero por la tarde), *Los chicos de la escuela* y *La alegría del batallón* (16 enero por la noche), *Los guapos*, *Bohemios* y *Gigantes y cabezudos* (17 enero), *La cañamorená* de T. López Torregrosa/L. de Larra y E. Montesinos, *El patinillo* de G. Giménez/S. y J. Álvarez Quintero (estreno) y *El barbero de Sevilla* (18 enero), *La camarona*, *El amor ciego* de M. Penella/J. Pastor Rubira G. Giménez/S. y J. Álvarez Quintero (estreno) y *La fiesta de San Antón* (19 de enero), *El maldito dinero* de R. Chapí/C. Fernández Shaw y C. Arniches, *Aquí hase farta un hombre* de R. Chapí/J. Cuevas (estreno) y *La patria chica* (20 de enero), *La revoltosa*, *La rabalera* y *Los héroes del Riff* (21 enero), *Amor ciego*, *Entre naranjos* de M. Santonja/J. Royo de León y E. P. Camacho y *Lola Montes* de A. Vives/F. Yrayzoz (22 enero), *La camarona*, *Aquí hase farta un hombre* y *Mala hembra* de J. Padilla/V. de la Vega (23 enero a las 17h), *El iluso Cañizares* de J. Valverde/ R. Calleja/C. Arniches/E. García Álvarez /A. Casero, *Bohemios* y *La Dolores* (23 enero por la noche), el estreno de *El método Gorritz* de V. Lleó/C. Arniches y E. García Álvarez (24 enero)¹⁴¹¹, *La viuda alegre* de F. Lehár (25 enero), *La viuda alegre*, *El primer reserva* y *Los granujas* (26 enero) y cerraron el abono con *Aquí hase farta un hombre*, *Moros y cristianos* de J. Serrano/M. Thous y E. Cerdá (estreno) y *Mal de amores* (27 enero).

Se abrió un segundo abono por seis funciones con *La czarina*, *El método Gorritz* y *Viento en popa* (28 enero), *Lola Montes*, *La viuda alegre* y *La Diva* (29 enero)¹⁴¹², *El iluso Cañizares*, *Viento en popa* y *Dora*¹⁴¹³, *La viuda alegre* (30 enero por la tarde), *El patinillo*, *El contrabando* de J. Serrano y J. Fernández/S. Alonso y P. Muñoz y *El método Gorritz* (30 enero por la noche), *Angelitos al cielo* de (estreno), *La señora barba-azul* de M. Quisilant y A. Escobar/A. Fernández Lepina y A. Plañiol (estreno) y *Los tres gorriónes* de J. Valverde/M. Echegaray (estreno) (1 febrero)¹⁴¹⁴ y por último *La viuda alegre* (4 febrero)¹⁴¹⁵.

¹⁴⁰⁸ *El Eco de Santiago*, 14 de enero de 1910.

¹⁴⁰⁹ *El Eco de Santiago*, 14 de enero de 1910.

¹⁴¹⁰ A raíz de la puesta en escena de *Los héroes del Riff*, la prensa comentó la actualidad de las obras que traía en su repertorio la compañía. *El Eco de Santiago*, 17 de enero de 1910.

¹⁴¹¹ También se interpretaron otras obras pero no se indicó el título en la crítica en la prensa al día siguiente.

¹⁴¹² Función en beneficio de la primera tiple Srta. Monti y la dedicó al cuerpo escolar compostelano.

¹⁴¹³ La única obra que podría coincidir con este título es la opereta en un acto *Dora*, la *viuda alegre* con letra de Felipe Pérez Capo y música de Franz Lehár pero según la Biblioteca Nacional está fechada en 1913.

¹⁴¹⁴ Función a beneficio de la Srta. Loza y el Sr. Muro. En el intermedio bailaron *La rumba* la Srta. Lozano y el Sr. Serrano.

¹⁴¹⁵ Función a beneficio del coro de la compañía y una de las obras que pusieron es escena fue *La viuda alegre*. Los coristas también realizaron una rifa para recaudar dinero para poder pagar el viaje de vuelta a sus casas (*El Eco de Santiago*, 7 de febrero de 1910). Esta función fue la última ya que al día siguiente comenzaron los bailes de máscaras en el teatro.

En el mes de abril vino la compañía de ópera infantil italiana dirigida por Guido y Arnaldo Billaud que veremos en el apartado correspondiente dedicado a este tipo de compañías.

5.5.3.16. Compañía de zarzuela de Francisco Ríos (1911)

En febrero de 1911 comenzaron las funciones de la compañía de zarzuela grande dirigida por Francisco Ríos. La lista de la compañía era: Luis Navarro (director de escena), Marcelo Mateos (maestro director y concertador), Anita Hernández y Alina Benavente (primeras tiples), Enriqueta Cantos (segunda tiple), Anita Navarro (primera tiple cómica), Victoria Sola y Antonia Alcázar (características), Francisco Ríos (primer tenor), Francisco Marín (primer barítono), Eduardo Garro (tenor cómico), Luis Navarro (primer bajo), Francisco Ayela (otro barítono), Evaristo Vedia (segundo barítono), Antonio Gaya (segundo tenor cómico), Manuel Cidrón (segundo bajo y actor genérico), Rosa Gómez y Manuela Castanedo (partiquinas), Manuel Mourela y Antonio Caballero (partiquinos), Joaquín Fernández y Antonio Povedano (apuntadores), Leandro Varela (representante de la compañía), Francisco Candial (sastrería), Sociedad de Autores y Vidal y Boceta (archivos) y 24 coristas de ambos sexos¹⁴¹⁶.

Debutaron el 22 de febrero con *La tempestad*. Este debut, en palabras de la prensa compostelana, “no pudo ser más lisonjero para los artistas que la forman, ni para la empresa”¹⁴¹⁷. Continuaron con *Jugar con fuego* (23 febrero), *Las dos princesas* (25 febrero), *El salto del pasiego* (26 febrero), *El conde de Luxemburgo* de V. Lleó/J. J. Cadenas (27 febrero), *Marina* y *La tragedia de Pierrot* de R. Chapí/J. J. Cadenas y R. Asensio (1 marzo), *La viuda alegre* (3 marzo), *La canción del naufrago* (4 marzo), *El conde* y *La tragedia de Pierrot*¹⁴¹⁸ (5 marzo por la tarde), *El rey que rabió* (5 marzo por la noche), *El juramento*¹⁴¹⁹ (6 marzo). Partió esta compañía para Vigo donde debutaron con *La Bohème*¹⁴²⁰.

Aprovechando la función de *El juramento*, la prensa realizó un alegato a favor de la antigua zarzuela frente a la nueva que consideraban demasiado ligera: mientras el público de épocas anteriores prefería teatro más solemne como los dramas o las tragedias, el de principios del siglo XX prefería comedias de temática insustancial con música trivial, nada de penas, nada de pasiones fuertes, de brusquedades y sobre todo nada de sangre:

Solo nos gusta lo alegre, lo ligero. Amamos la vida, y para resarcirnos de tantos sinsabores como en la vida pasados, exigimos en el teatro la risa, sólo la risa, o todo lo más, una miaja de sentimentalismo, que nos agrada más según lo desconocido que para nosotros es su origen. Porque ese sentimentalismo es cerebral, y mentido por lo tanto, aunque sea hecho con tal maña, que parezca sincero. [...] No es que nosotros seamos más cuerdos que nuestros abuelos, al desechar el teatro solemne, el drama, la tragedia o el melodrama, es que nos dio por amar la vida. Muchas comedias de hoy son absurdas. En ellas el disparate triunfa, según puede confirmarse en Abati, en Arniches o en Perrin. El mismo melodrama que tanto gustaba a nuestros padres no es más disparatado que una comedia de

¹⁴¹⁶ *El Eco de Santiago*, 16 de febrero de 1911.

¹⁴¹⁷ *El Eco de Santiago*, 23 de febrero de 1911.

¹⁴¹⁸ Originalmente iba a ser *Marina* pero se cambió por indisposición del Sr. Ríos.

¹⁴¹⁹ Originalmente iba a ser *La viejecita* y *Pagliacci* pero se cambió porque seguía indispuesto el Sr. Ríos

¹⁴²⁰ *El Eco de Santiago*, 8 de marzo de 1911.

aquellos autores; que si en el melodrama hay excesos de sangre en una obra de Arniches o de Paso hay excesos de chistes y situaciones cómicas.¹⁴²¹

Debido a la escasa afluencia de público en algunas de las funciones de esta compañía en el Teatro Principal, la prensa teorizó sobre las razones de esto:

La compañía es excelente así en detalle como en conjunto; las obras que pone en escena son de las que, como el buen vino, saben a viejo y se paladean con gusto ¿a qué se debe, pues, que no se registren las funciones por llenos?

Esto nos preguntábamos a nosotros mismos anoche cuando hemos visto casi del todo desiertos los palcos principales del coliseo de la Rúa Nueva.

No somos tan viejos aún –o por lo menos nos hacemos la ilusión de ser jóvenes- y recordamos que cuando una compañía de este género venía a Santiago los palcos no llegaban para las familias que los solicitaban en abono. Aún no hace tantos años que una familia, por no querer abandonar su derecho a ocupar un palco determinado, lo seguía pagando en temporadas que las circunstancias le privaban de asistir al teatro.

Pensando en aquel ayer aún cercano y en este hoy, invade la tristeza y el descaliente al más ilusionista de los hombres.

Mucho de tronar contra el género chico, lleno de escabrosidades cuando no de desvergüencerías; pero si cuando se presentan obras como “Jugar con fuego” tan hermosas y morales que algunos incluso las tachan de ñoñas no se acude al teatro; cuando no puede aducirse ni siquiera la disculpa de que los artistas no puedan con las obras entonces... la tristeza y la desilusión nos invade y hasta llega uno a pensar en que no es lo viejo, lo que tiene solera en fuerza de años, lo que aquí gusta a pesar de que otra cosa se diga en público para disimular...

Sin darnos cuenta escribíamos en lugar de una revista breve que era lo que nos proponíamos, una serie de consideraciones que iban saliendo de los puntos de la pluma sin advertirlo y seguramente sin la necesaria hilación.

Es que el revistero es una entusiasta de la música retozona y sana de Barbieri y lamenta que no formen legión los entusiastas de esta música genuinamente española; admira los talentos portentosos de Puccini de Wagner y de esos grandes maestros que se complacen en acumular dificultades de ejecución en sus composiciones y hacen que ni un momento pueda ni el espectador ni el ejecutante distraerse si ha de seguir la composición pero más bella le parece la otra, la que sin esfuerzo de voluntad lo conmueve... aunque carece de filosofía.¹⁴²²

5.5.3.17. Compañía de ópera y opereta de Amadeo Graniere (1911 y 1913)

En octubre (1911) vino al Teatro Principal la compañía de ópera cómica y opereta italiana de Amadeo Graniere con el siguiente elenco de artistas: Annina Cappeli y Enrico Giusti (maestro director y concertador), Carlos Cuffia (maestro del coro), Giovanni Montedusco (archivo), Decio Debernardis y Stefano Frassinesi (maquinistas), Argia Amadori y Leo Guerra (sastre), Paolo Anceschi (electricista), Antonio Abate (attrezzista), Luigi Capelli (director de escena), Carlo Cuffia (secretario), Guido Giovannuci (administrador representante), 18 señoritas del coro, Anita Patrizi-Granieri, Amelia Grosi, Ada Armando, Aida Muccioli, Emma Cisterna, Teresina Capelli, Lina Monti, Eliza Prizi, Joli Patrizi, Elvira Capelli, Amadori Argia, 12 caballeros de coro, Amadeo Granieri, Umberto Franzini, Raffaele Vizzani, Adriano Marchetti, Victorio Schezzi, Carlo Maruzzi, Guido Giuvanucci, Massimo

¹⁴²¹ *El Eco de Santiago*, 7 de marzo de 1911.

¹⁴²² *El Eco de Santiago*, 24 de febrero de 1911.

Muccioli, Giuseppe Bataglini, Manlio Servini, Felici Tati, Augusto Petrucci y una orquesta formada por 30 profesores¹⁴²³.

Llama la atención el hecho de presentar una mujer dirigiendo la orquesta: Annina Cappeli. El otro maestro, Enrico Giusti, ya había actuado en el Teatro el año anterior, en abril de 1910, con la compañía de ópera infantil italiana dirigida por Guido y Arnaldo Billaud.

Debutaron el día 23 de octubre con la opereta *La princesa del Dollar*¹⁴²⁴ y siguieron con *El ensueño de un vals*¹⁴²⁵ (24 octubre), *El conde de Luxemburgo*¹⁴²⁶ (25 octubre), *The Geisha*¹⁴²⁷ (26 octubre y 29 por la tarde), *Vida de bohemio*¹⁴²⁸ (28 octubre), *Una maniobra de otoño*¹⁴²⁹ (27 y 31 octubre), *La viuda alegre*¹⁴³⁰ (29 octubre por la noche). Se había anunciado su despedida con *El conde de Luxemburgo* para el día 30 de octubre, partiendo para Ferrol, pero finalmente prorrogaron su estancia tres días más. El 1 de noviembre dieron sus dos últimas funciones: por la tarde la opereta *Les cloches de Corneville*¹⁴³¹ -finalmente esta sesión se tuvo que suspender por falta de público- y por la noche la opereta *Saltimbanchi*¹⁴³².

La prensa dijo que frecuentemente las compañías que pasaban por buenas se preocupaban de buscar tres o cuatro figuras “de esas que llevan de calle y los demás son números que bien sirven para rellenar o para hacer que resalten las primeras partes” pero no en este caso ya que eran todos igualmente notables¹⁴³³.

A raíz de *El conde de Luxemburgo*, El Eco de Santiago hizo un comentario sobre las traducciones de estas operetas:

Sabíamos que los traductores y adaptadores de la famosa opereta habían introducido variaciones grandes en el libreto y partitura, pero no suponíamos que también realizasen supresiones. Y, sin embargo, así es.

Hay números tan bellos como el aria del guante y el terceto del Príncipe, el pintor y Giulietta, por ejemplo, que los traductores no los hacen figurar en sus trabajos y aun el final de la obra, que en esta acaba con el motivo del vals de los besos y sin haber reproducido la escena de la boda a través del biombo, es distinta de la terminación de los libretos españoles.¹⁴³⁴

Empezó el año 1912 con sesiones casi diarias del cinematógrafo en el Teatro Principal con lo que se redujo drásticamente la actividad teatral.

¹⁴²³ *El Eco de Santiago*, 20 de octubre de 1911.

¹⁴²⁴ Opereta en tres actos con música de Leo Fall y libreto de Alfred Willner, Fritz Grünbaum y Bruno Güell. Estrenada el 2 de noviembre de 1907.

¹⁴²⁵ Opereta en tres actos con música de Oscar Straus y libreto de Leopold Jacobson y Felix Dörmann. Estrenada el 2 de marzo de 1907 en el Carltheatre de Viena.

¹⁴²⁶ Opereta en tres actos con música de Franz Lehár y libreto de Alfred Willner, Robert Bodanzsky y Leo Stein. Estrenada en 12 de noviembre de 1909 en el Theater an der Wien de Viena.

¹⁴²⁷ Opereta en dos actos con música de Sidney Jones y libreto de Owen Hall y Harry Greenbank. Estrenada el 25 de abril de 1896 en el Daily's Theatre de Londres. En el Teatro Principal de Santiago ya se había interpretado esta opereta por la compañía infantil dirigida por Guido y Arnaldo Billaud el 1 de mayo de 1910.

¹⁴²⁸ No hemos localizado sus autores.

¹⁴²⁹ Opereta con música de Emmerich Kalman. Estrenada el 22 de febrero de 1908 en el Lutspiel Theater de Budapest.

¹⁴³⁰ Opereta en tres actos con música de Franz Lehar y libreto de Victor Léon y Leon Stein. Estrenada el 30 de diciembre de 1905 en el Theater an der Wien en Viena.

¹⁴³¹ Opereta en tres actos con música de Robert Planquette y libreto de Louis Clirville y Charles Gabet. Estrenada el 19 de abril de 1877 en el Théâtre des Folies-Dramatiques en París.

¹⁴³² Opereta en tres actos y cuatro cuadros con música de Louis Ganne y libreto de Maurice Ordonneau.

¹⁴³³ *El Eco de Santiago*, 24 de octubre de 1911.

¹⁴³⁴ *El Eco de Santiago*, 26 de octubre de 1911.



Amadeo Granieri
Mundo gráfico, 6 de febrero de 1918

En enero de 1913 volvió de nuevo la compañía de ópera italiana dirigida por Amadeo Granieri al coliseo de la Rúa Nova. La lista de la compañía en esta ocasión fue: Annita Patrizi Granieri, Fernanda Razzoli, Alba de Rubeis, Emilia Frumento, Zelinda Tati, Elisa Patrizi, Electra Favi, Iole Patrizi y Bice Ruggeri (actrices), Amadeo Granieri, Anonio de Rubeis, Raffaele Vizzani, Adriano Marchetti, Ettore Razzoli, Vittorio Scchezzi, Gaspari Favi, Giuseppe Battaglini, Manlio Servini, Antonio Riccobono, Augusto Petrucci, Angelo Meriggioli y Ernesto Fioretti (actores), Annina Caoelli y Raffaele Ristori (maestros concertadores y directores de orquesta), Felice Tate (director de escena), 28 coristas de ambos sexos, Amadeo Formeti (agente y representante exclusivo de la Compañía de España y Portugal), Achille Finzi (guardarropía de Turín), Sr. Ferri, Sr. Polidcre y Leonida Liverani, (escenografía de Roma y Milán), Birahgi (atrezzo de Milán), Emilio Oracio Granieri (electricista mecánico de Roma), Vedova Venegoni y Raffaele Piccirilio (peluqueros de Milán y Nápoles), Giovanni Montefuso (archivo), Argia Amadori y Leo Guerra (sastrería), Antonio Abatte (atrezzistas), Catullo Bussi (tapicería de Roma), Pietro Ghezzi y Estefano Frassinesi (maquinistas), Paolo Anceschi (electricista), Gaspere Favi (secretario) y Guido Guiovanucci (administrador de la compañía)¹⁴³⁵.

Si comparamos los elencos de ambas visitas veremos que de las actrices sólo repitió Annita Patrizi Granieri sin embargo de los hombres lo hicieron muchos más: Raffaele Vizzani, Adriano Marchetti, Victorio Schezzi, Giuseppe Battaglini, Augusto Petrucci y Manlio Servini.

Debutaron el 14 de enero con la opereta *La princesa de dollar* seguida por *Amor de Principi*¹⁴³⁶ (15 enero), *El sueño del vals* (16 enero y 19 por la tarde)¹⁴³⁷, *La corte de Napoleón* de V. Sardou (17 enero), *El conde de Luxemburgo* (18 enero), *La viuda alegre* (19 enero por la noche), *El murciélago* (20 enero), *Una maniobra de otoño* (21 enero), *Eva* (22

¹⁴³⁵ *El Eco de Santiago*, 3 de enero de 1913.

¹⁴³⁶ Letra de Carlo Vizzoto y música del maestro Eyssler.

¹⁴³⁷ La obra fue presentada con el lujo peculiar en esta compañía. La orquesta estuvo mucho peor que nunca, se veía que faltaban ensayos de conjunto que son indispensables en esta clase de obras. El Sr. Curros estuvo soberbio ejecutando entre bastidores el vals que sirve de asunto a capital a la opereta y bien merecidos se tiene los aplausos que se le han tributado (*El Eco de Santiago*, 17 de enero de 1913).

enero)¹⁴³⁸ y *Casta Susana* (23 enero)¹⁴³⁹. Tras esta última función de la compañía en Santiago, partieron al día siguiente para Pontevedra donde dieron 3 funciones y después se dirigieron a Vilagarcía de Arousa para embarcar en dirección a Las Palmas de Gran Canaria¹⁴⁴⁰.



Amadeo Granieri y Anita Patrizzi en *La Princesa del Dólar* en el Teatro Apolo de Madrid en junio de 1914. Hemeroteca del ABC, referencia 1402774028.

5.5.3.18. Compañía de ópera y zarzuela de Pablo Gorgé (1914)

Se abrió el año 1914 con la compañía de ópera y zarzuela “Gorgé” dirigida por Pablo Gorgé Samper¹⁴⁴¹ y el maestro concertador Francisco Palos. Venían de trabajar en Vigo y dieron en Santiago un abono por siete funciones. Desde la prensa compostelana se le auguraba una campaña “tanto más fructífera cuanto que la compañía de opereta Granieri que se esperaba aquí ya no vendrá a Santiago pues desde Ferrol saldrá para Las Palmas”¹⁴⁴² y se dijo que “podremos volver a aplaudir, además de hermosas óperas italianas, las zarzuelas grandes que es lo más típico de nuestro teatro”¹⁴⁴³.

¹⁴³⁸ *Eva* había sido pedida por varios abonados por medio de la prensa; la compañía había representado esta obra 6 veces en Vigo con muy buena acogida. Se decía en la prensa que esta obra era bastante superior a las otras tan conocidas del maestro Franz Lehar, *La viuda alegre* y *El conde de Luxemburgo*. El éxito de esta obra fue “ruidoso”, el decorado fue “lucidísimo” y se dijo que fue el mayor éxito que tuvo la compañía de Granieri en toda la temporada (*El Eco de Santiago*, 18 de enero de 1913).

¹⁴³⁹ La prensa dijo de esta obra el día antes de su puesta en escena que se había hablado mucho de ella “suponiendo algunos, quizás por el título de la obra, que es de dudosa moralidad” (*El Eco de Santiago*, 22 de enero de 1913), esto sirvió como reclamo para algunas personas y todas las localidades se vieron ocupadas (*El Eco de Santiago*, 24 de enero de 1913).

¹⁴⁴⁰ *El Eco de Santiago*, 22 de enero de 1913.

¹⁴⁴¹ Pablo Gorgé Samper (Alicante 1881-Barcelona 1948). Formaba parte de la familia Gorgé de artistas españoles que estaba formada por los hermanos Pablo, Ramón, y los hijos de este último, Ramona, Concha, Rafaela, Pablo, Ramón y Milagros. Cuando se disolvió la Compañía Lírica Familia Gorgé, que había formado su padre, Pablo pasó al Teatro Tívoli de Barcelona. Pablo Gorgé, cantó también ópera y llegó a trabajar sólo como actor, cuando la compañía en la que estaba lo requería (Casares Rodicio, 2006g).

¹⁴⁴² *El Eco de Santiago*, 8 de enero de 1914.

¹⁴⁴³ *El Eco de Santiago*, 8 de enero de 1914.

El elenco de la compañía lo formaban Pablo Gorgé Samper (director de escena), Francisco Palos (maestro director y concertador), Ramona Gorgé (primera tiple cantante), Concha G. de Villasante (tiple contralto), María Ferrer¹⁴⁴⁴ (otra primera tiple), María G. Samper y Emilia G. Samper (segundas tiples), Elisa García (tiple característica), Amparo Juan y Amparo Mustieles (segundas partes), Juan Elías (tenor de ópera), Antonio Montaña (tenor de zarzuela), Emilio G^a Soler (primer barítono), Manuel Gorgé (segundo barítono), Pablo Gorgé Samper (primer bajo), Francisco Villasante (tenor cómico), José Ramos (segundo bajo), Manuel Fó y Luis Coll (segundas partes), Manuel Plunchau y José Canut (apuntadores), 24 coristas de ambos sexos, 30 profesores de orquesta, cuerpo de baile, Sociedad de Autores (archivo), Ramón Peris (sastrería, del Teatro Real de Madrid), Antonio Vico (gerente de la compañía), Juan Tufau (maquinista), B. Madalena (“magnífico decorado para todas las obras de la casa de Barcelona”)¹⁴⁴⁵.



Pablo Gorgé
(Casares Rodicio, 2000: 195)

El debut fue el 8 de enero con *Il Trovatore* que se cantó en castellano, a excepción de la parte del trovador interpretada por el tenor Sr. Elías que se hizo en italiano¹⁴⁴⁶. La prensa dijo tras esta primera función que las condiciones de las decoraciones no eran las óptimas:

Hacía muchos años que por el escenario del Teatro de la Rúa Nueva no pasaba una ráfaga de arte tan exquisito como la que anoche nos proporcionó Pablo Gorgé con la compañía que dirige. Quizás y sentiríamos que así fuese en alguna otra representación tengamos que poner peros a la labor de los artistas; quizás, y sin quizás, su trabajo de anoche hubiese lucido más si en lugar de aquellos pingajos que un tiempo fueron decoraciones, se hubiese vestido la escena como el arte manda y el libreto dispone; pero estas deficiencias no son imputables a los artistas y fueron éstos los que ayer han oído repetidas veces el aplauso público y más de una verdadera ovaciones.¹⁴⁴⁷

Posteriormente subieron a escena *Campanone* (9 enero), *Rigoletto* (10 enero)¹⁴⁴⁸, *El pobre Valbuena* (11 enero por la tarde), *La golfemia*¹⁴⁴⁹ (11 enero por la noche), *La canción*

¹⁴⁴⁴ María Ferrer. En 1910 era primera tiple de zarzuela en el Gran Teatro de Madrid (Casares, 2000: 183).

¹⁴⁴⁵ *El Eco de Santiago*, 29 de diciembre de 1913.

¹⁴⁴⁶ *El Eco de Santiago*, 8 de enero de 1914.

¹⁴⁴⁷ *El Eco de Santiago*, 9 de enero de 1914.

¹⁴⁴⁸ Otra vez en español a excepción de la parte del tenor Elías.

¹⁴⁴⁹ Parodia de la ópera *La Bohème*, en un acto y cuatro cuadros en verso. Libreto de Salvador María Granés y música del maestro Arnedo. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 12 de mayo de 1900.

del naufrago (12 enero), *Marina* (13 enero)¹⁴⁵⁰. *Marina* era la última función de las anunciadas pero, en vista del éxito obtenido, la empresa abrió otro abono por 5 funciones con las siguientes obras: *El anillo de hierro* (14 enero), *La golfemia* (15 enero), *Campanone* y *El pobre Valbuena* (16 enero)¹⁴⁵¹, *Bohemios* y *Cavalleria Rusticana* (17 enero), *Marina* (18 enero por la tarde), *Jugar con fuego* (18 enero por la noche) y *Aida* (20 enero)¹⁴⁵². El 21 de enero partieron para Tuy donde dieron tres funciones y después se dirigieron a Pamplona, a excepción del Sr. Elías que se marchó para Madrid donde lo habían contratado.



Gaceta de Galicia, 10 de enero de 1914

5.5.3.19. Compañía de zarzuela y opereta de Andrés López (1914)

En marzo llegó la compañía de zarzuela y opereta dirigida por el actor Andrés López y el maestro director y concertador Antonio González. La lista de la compañía estaba integrado por: Andrés López (director de escena), Antonio González (maestro director), Paquita Calvo (primera tiple), Ángela Álvarez (otra primera tiple), Emilia Domingo (tiple cómica), Concha Fernández (característica), L. Guzmán, S. Señoranes y M. Galinier (segundas tiples), Francisco Monté (tenor), Bernardo Barberá y Joaquín Barberá (barítonos), Carlos Barrenas (tenor cómico), Andrés López (bajo), Alfredo Albiñana (otro barítono), José S. Mula (otro tenor cómico), Zacarías Calvo (actor de carácter), Alfredo Torregrosa (actor genérico), Pedro Soler y E. Pérez (apuntadores), Francisco Candial (sastrería), Sociedad de Autores Españoles

¹⁴⁵⁰ La bonita ópera proporcionó a la señorita Gorgé, al Sr. Elías, al Sr. García Soler y al Sr. Gorgé tantos aplausos que renunciamos al deseo de ir enumerando uno por uno todos los momentos en que los artistas los han cosechado. Necesitaríamos ir siguiendo toda la partitura y anotando todos los números. No hubo ni un solo lunar, ni el más ligero descuido. Hasta la orquesta estuvo mejor que ninguna otra vez y la trompa en el preludio del tercer acto y la flauta en el aria de tiple con que finaliza aquél han merecido el aplauso del selecto público. Ha sido la de anoche una “Marina” como hace muchos años no recordamos haberla oído (*El Eco de Santiago*, 14 de enero de 1914).

¹⁴⁵¹ Función a beneficio del bajo y director de la compañía Pablo Gorgé con las obras *El pobre Valbuena*, *La marcha de Cádiz* y *Bohemios*. A petición de los abonados se varió este programa volviendo a representar *Campanone* y en el intermedio Gorgé cantó las romanzas de *La Bohème* y *Meus amores* de Baldomir, y al final *El pobre Valbuena*. A esta función fue a la que menos público asistió de todas.

¹⁴⁵² Estos, sin distinción ninguna, cantaron y vistieron la obra admirablemente, irreprochablemente, haciéndose merecedores de las ovaciones de que fueron objeto pues si en anteriores representaciones habían estado bien, anoche se excedieron a sí mismos. Con ellos, con los artistas del escenario, cosechó merecidamente los aplausos del público el maestro D. Francisco Palos que al final del acto segundo hubo de compartir con aquéllos la ruidosa ovación de que eran objeto (*El Eco de Santiago*, 21 de enero de 1914). El día anterior, 19 de enero, no hubo función para poder preparar *Aida* en condiciones.

(archivo), Gayo y Ripoll (decorado), Crisanto Berriatúa (gerente) y coro completo de ambos sexos¹⁴⁵³.

Hicieron su debut el 5 de marzo con *La generala* de A. Vives/G. Perrín y M. de Palacios y *Los cadetes de la reina* de P. Luna/J. Moyrón. Dijo la prensa que había influido mucho en el éxito esta función la magnífica presentación de decorado y sastrería y la dirección del maestro González al frente de la orquesta¹⁴⁵⁴.

El 7 de marzo se estrenó la opereta *Eva* que había sido representada hacía poco tiempo por la compañía Granieri y que esta vez se interpretaría en español. En la prensa se anunció esta opereta como el éxito más grande de la temporada en Madrid, donde se había estrenado en el Teatro de la Zarzuela y diciendo que “SSMM los Reyes de España fueron a ver “Eva” diez veces, desfilando también toda la aristocracia madrileña”¹⁴⁵⁵.

En las siguientes funciones representaron *La generala* y *Los cadetes de la reina* (8 marzo por la tarde), estreno de la opereta *Molinos de viento* de y la humorada *El tenorio musical* de T. Barrera/P. Parellada “completado” por *La patria chica* (8 marzo por la noche), *El conde de Luxemburgo* (10 marzo), *Molinos de viento* y los estrenos de *El cuento del dragón* de G. Giménez/J. B. Pont y L. Linares y *El cabezota*¹⁴⁵⁶ (11 marzo), *La viuda alegre* (12 marzo), *Aires de primavera*¹⁴⁵⁷ (14 marzo), *Eva* (15 marzo por la tarde), *La princesa del dollar* (15 marzo por la noche).

A partir de las funciones del 17 de marzo la empresa decidió implantar las sesiones “por secciones”¹⁴⁵⁸. Este día fueron a las 19h, 21.30h y 22.30h y los precios fueron “al alcance de todos los bolsillos, pues los palcos costarán 4 pesetas; las butacas 1 peseta; y en relación las demás localidades”¹⁴⁵⁹. Este sistema de funciones por secciones tuvo buena acogida entre el público de Santiago:

Ha tenido un gran éxito la transformación de las funciones en este teatro por secciones. Ayer fue el primer día y, tanto a la sección de las siete como a las de las nueve y media y diez y media acudió gran concurrencia, predominando en todas ellas las señoras.

En la sección de las siete vimos a distinguidas familias ocupando palcos principales y butacas, resaltando entre ellas muchas caras bonitas que hacían muy agradable dicha sección, que puede decirse será todos los días la *sección de moda*, pues sabemos de las principales familias que se han dado cita para acudir a dicha hora. Se ha conseguido que lo más florido de Santiago se reúna en nuestro Teatro a las siete.

La Compañía teniendo en cuenta eso, pondrá en dicha sección las obras más escogidas y morales. [...] ¹⁴⁶⁰

¹⁴⁵³ *El Eco de Santiago*, 3 de marzo de 1914.

¹⁴⁵⁴ *El Eco de Santiago*, 6 de marzo de 1914.

¹⁴⁵⁵ *El Eco de Santiago*, 7 de marzo de 1914.

¹⁴⁵⁶ Desconocemos su autoría.

¹⁴⁵⁷ Desconocemos su autoría.

¹⁴⁵⁸ El género chico acaparaba la cartelera madrileña de 1900, las obras formadas por un acto que se representaban en funciones por horas, lo que permitía combinar varios títulos en distintas franjas horarias. En su punto álgido llegaron a representarse en un mismo escenario hasta cuatro sesiones diarias (García Lapuente, 2012: 425-426) y en el Teatro Principal de Santiago vemos que el día 19 de marzo -festividad de San José- se llegaron a dar cinco funciones.

¹⁴⁵⁹ *El Eco de Santiago*, 16 de marzo de 1914.

¹⁴⁶⁰ *El Eco de Santiago*, 17 de marzo de 1914.

Vemos en esta nota de prensa que la compañía decide programar las obras más recatadas moralmente para la función a la que irían las buenas familias compostelanas -la de las 19h- lo cual implica una especie de autocensura.

A partir de entonces las funciones quedaron configuradas de la siguiente manera:

- 18 de marzo: a las 19h *Molinos de viento*, 21.30h *Bohemios* y a las 22.30h la opereta bufa *Lysistrata*.
- 19 de marzo: hubo funciones a las 17h, 18.15h y 19.15h, 21.30 y 22.30h
- 21 de marzo: a las 21.30h *El lego de San Pablo* de M. Fernández Caballero/M. Fernández de la Puente.
- 22 de marzo: a las 17h *La tragedia de Pierrot*, a las 18.15h *Los cadetes de la reina*, a las 19.15h *La revoltosa*, a las 21.30 *El cuento de Dragar* y a las 22.30h *La verbena de la Paloma*.
- 25 de marzo: 17h *El gitanillo*, 18.15h *La revoltosa*, 19.15h *La verbena de la paloma*, 21.30h *Los guapos*, 22.30h *El señor Joaquín*.
- 28 de marzo: por la tarde a las 19h (sección de moda) *La patria chica* y *Entre reclutas*¹⁴⁶¹ (estreno), por la noche *El rey que rabió*.

El día 29 se despidió la compañía a las 17h *Doloretas*, a las 18.15h *La verbena de la paloma*, a las 19.30h *El señor Joaquín*, a las 22h *El tenorio musical* y a las 23h *El dúo de la africana*. Le auguró la prensa llenos de público en las 5 funciones, en especial en la sesión de las 18.15h y de las 19.30h “que son las que pueden decirse de *Gran Moda*, puesto que en ellas se reúnen las familias más distinguidas de Santiago, presentando el teatro brillante aspecto”¹⁴⁶² y a la de las 23h por ser la última y la de despedida.

La compañía de A. López siguió dando funciones tras el fin de su abono abriendo otro por 10 representaciones con obras clásicas como *El Salto del Pasiego*, *El Reloj de Lucerna*, *El Milagro de la Virgen*, *El Molinero de Subiza*, *Jugar con Fuego*, *La Bruja*, *Las dos Princesas*, *La guerra Santa* y *Los Madgyares* entre otras y además, dentro del abono, se anunciaba el estreno de “la zarzuela dramática en tres actos *Las Golondrinas* que tan colosal éxito han alcanzado en Madrid, y que últimamente se representó en el Teatro Real de Madrid con asistencia de toda la Familia Real y con éxito no conocido jamás”¹⁴⁶³ para el cual se subieron los precios considerablemente. Prosiguieron con:

- 2 de abril: en “sección de moda” a las 19h *La revoltosa* y a las 21.30h “función popular” en sección triple *La tempestad* a precio de sección doble (2 pesetas butaca).
- 4 de abril: dos funciones extraordinarias, a las 19h *El grumete* y a las 22h *Marina* y *Entre reclutas*.

El nuevo abono empezó el sábado 11 de abril a las 21h con *La guerra santa*. En días posteriores interpretaron:

- 12 de abril: a las 18.30h *Marina* y por la noche *Las campanas de Carrión*.
- 13 de abril: a las 18.30h *El anillo de hierro* y a las 22h *Jugar con fuego*.

¹⁴⁶¹ Desconocemos su autoría.

¹⁴⁶² *El Eco de Santiago*, 28 de marzo de 1914.

¹⁴⁶³ *El Eco de Santiago*, 1 de abril de 1914.

- 15 de abril: *El milagro de la Virgen*.
- 16 de abril (jueves “de moda”): *La bruja*.
- 19 de abril: 18.30h *La tragedia de Pierrot*, 19.30h *La viejecita*, 22h *Los cadetes de la reina* y a las 23h la popular la opereta bíblica de Perrín y música de Lleó *La corte del faraón*.

Dedicaremos un poco más de espacio a *Las golondrinas*¹⁴⁶⁴ por lo que supuso su estreno en Santiago de Compostela. La prensa compostelana precedió su interpretación de elogios diciendo que de cuantas obras se habían estrenado en “estos últimos diez años ninguna obtuvo en Madrid el éxito de ésta. Los críticos de arte de los mejores periódicos han escrito de los números musicales alabanzas que no recordamos haber leído desde que Bretón estrenó sus más célebres obras”¹⁴⁶⁵ además de hacerse eco del reciente éxito de su estreno en San Sebastián donde Usandizaga tuvo que salir a escena al final de cada acto para recibir los aplausos de la concurrencia. Hubo tanta expectación y la demanda de localidades fue tan grande que la empresa no pudo atender todos los pedidos así que se vio obligada a poner los billetes a la venta para evitar disgustos por no poder atender tantos encargos¹⁴⁶⁶. Llegaron a telegrafiar desde poblaciones cercanas, e incluso pueblos distantes, pidiendo reservar entradas ya que la compañía tenía la autorización para “estrenarla en Galicia, parte para Castilla después del estreno aquí, de modo que en Santiago no se pone más que una vez, pues son mucho los derechos que hay que pagar por la obra, y no puede la empresa representarla más que una noche”¹⁴⁶⁷, pero finalmente la repusieron un segundo día por la ingente demanda de entradas¹⁴⁶⁸. Se había anunciado su estreno para el 21 de abril pero poco antes de la función tuvo que suspenderse¹⁴⁶⁹ así que tuvo lugar su primer representación el día 22; obtuvo la siguiente extensa reseña en *El Eco de Santiago*:

“Las Golondrinas” han abierto de par en par las puertas del teatro al público.

No importó, para que el coliseo se llenase, que la empresa hubiese aumentado considerablemente los precios de las localidades.

Estas aparecían ocupadas en su totalidad.

Lo más distinguido de nuestra sociedad ocupaba los paclos, plateas y butacas y en las localidades altas un gentío numeroso se apiñaba dispuesto a o perder detalle.

La obra de Usandizaga es verdaderamente hermosa. Por esta vez no nos ha engañado la fama.

El éxito alcanzado en Madrid y en San Sebastián está perfectamente justificado.

Usandizaga compuso una partitura bella, inspirada y difícil, sobre todo, para los que poco iniciados en la técnica de la armonía, apenas podems fijar la atención más que en un motivo cuando son tantos como personajes hay en ecena los que figuran en la partitura.

Tiene toda la obra números preciosos, todos ellos emotivos y que describen perfectamente el estado de ánimo de los personajes que representan.

¹⁴⁶⁴ Zarzuela en tres actos con música de José María Usandizaga y libreto de Gregorio Matínez Sierra y María de Lejárraga. Estrenada el 5 de febrero de 1914 en el Teatro Circo Price de Madrid.

¹⁴⁶⁵ *El Eco de Santiago*, 14 de abril de 1914.

¹⁴⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 16 de abril de 1914.

¹⁴⁶⁷ *El Eco de Santiago*, 21 de abril de 1914.

¹⁴⁶⁸ *El Eco de Santiago*, 15 de abril de 1914.

¹⁴⁶⁹ *El Eco de Santiago*, 22 de abril de 1914.

Si hubiésemos de decir cuál es, de todos ellos, el que nos parece más inspirado, mejor, nos veíamos en un gran aprieto.

Por igual nos parecen bellos porque cada uno *dice* lo que debe decir.

El recitado del primer acto, la representación de la *troupe*, el ensayo de la pantomima, los dúos de tiple y barítono del tercer acto, todos ellos son igualmente hermosos y en todos hay una sobriedad tal que verdaderamente encanta.

El público aplaudió noche con entusiasmo no sólo la belleza de la producción sino el cariño con que los artistas la ejecutaron.

Las Srtas. Calvo y Álvarez y el señor Barberá, especialmente, han estado admirablemente.

Al finalizar el segundo acto también el maestro Campos fue llamado a escena-

Verdaderamente que merecía los aplausos de que fue objeto él y los profesores que dirige. [...]¹⁴⁷⁰

Fue tan bueno el recibimiento de *Las golondrinas* que al mes siguiente se anunciaba en la prensa que se habían recibidos los discos con su grabación entre las “últimas impresiones para la temporada de verano”¹⁴⁷¹.

Se anunció la visita a Galicia de la compañía de opereta de Pablo Gorgé -quien ya había visitado las tablas del Teatro Principal a principios de este mismo año- para dar a conocer la ópera *Maruxa* que se acababa de estrenar con tanto éxito en Madrid¹⁴⁷² aunque finalmente no debió pasar por Santiago ya que no encontramos más referencias acerca de esta compañía en esta época.

Como acabamos de ver, en esta última etapa predominaron las compañías de zarzuela patrias, en total fueron 15 las españolas que fueron las dirigidas por los señores: Moya, Espantaleón¹⁴⁷³, García Bergés, P. López, Portillo, L. Navarro, Borrás, Bellver, Vivancos, Navarro/Borrás, Canales, Serrano, Ríos, Gorgé y A. López. En segundo lugar estuvieron las compañías de ópera y operetas italianas dirigidas por Giovannini -que vino en tres ocasiones- y Granieri.

En el caso de las españolas el repertorio estuvo copado por las zarzuelas del género chico, no ya las de gran formato, entre las que más se repitieron estaban *Los sobrinos del capitán Grant*, *El molinero de Subiza*, *La bruja* o *Los diamantes de la corona*. La compañía de Ernesto Vivancos fue la que trajo títulos menos habituales en la ciudad y cuyo estreno era más reciente, entre los que estuvieron *La gatita blanca* -estrenada en Madrid en diciembre de 1905 e interpretada en Santiago en octubre de 1907-, *Ruido de campanas* -estrenada en Madrid en enero de 1907 e interpretada en Santiago a los nueve meses- o *La fiesta de San Antón* -estrenada en Madrid en noviembre de 1898 e interpretada en Santiago en octubre de 1907-. Estas obras pasaron a ser de formato más breve que las de épocas pasadas, tenían diversas denominaciones como sainete lírico o humorada lírica y predominaban las de carácter ligero; con todo esto comprobamos que el cartel compostelano seguía las modas de los coliseos españoles.

¹⁴⁷⁰ *El Eco de Santiago*, 23 de abril de 1914.

¹⁴⁷¹ *El Eco de Santiago*, 30 de mayo de 1914.

¹⁴⁷² *El Eco de Santiago*, 12 de junio de 1914. *Gaceta de Galicia*, 13 de junio de 1914. *El Progreso*, 14 de junio de 1914.

¹⁴⁷³ Aunque la compañía del Sr. Espantaleón era dramática, la hemos incluido en el recuento debido a que interpretaron la zarzuela *Torear por lo fino*.

Entre las óperas italianas que se pusieron en escena en esta época, destaca el estreno compostelano de *Tosca* el 8 de junio de 1906 por Giovannini -seis años después de su estreno mundial en Roma-. El resto de óperas pertenecían al repertorio clásico italiano como *Rigoletto*, *La favorita* o *Ernani* mientras que las operetas sí que eran más contemporáneas y las más habituales fueron *La princesa del dólar*, *La viuda alegre* o *El conde de Luxemburgo*.

Ciertas compañías al anunciar previamente su repertorio lo dividían en dos bloques, las españolas lo hacían con las zarzuelas grandes y las de género chico y las italianas con las óperas y operetas.

El público se diversificó más gracias al sistema del teatro por horas que conllevó una bajada de precios, la temática de los libretos y a la reducción en la duración de las obras lo que atrajo a las clases menos elitistas de la sociedad además de la incorporación del cinematógrafo en el Teatro. Esto cambió definitivamente la conformación de la audiencia que evolucionó desde una mayoría de las familias acomodadas de Santiago en sus inicios hacia un mosaico que abarcaba todos los estratos sociales del principio del nuevo siglo XX.

5.5.4. Compañías infantiles de ópera y zarzuela

Merece una sección propia una tipología de compañías, tanto de ópera como de zarzuela, conformadas por niños.

A partir de la segunda mitad del s. XIX la nueva burguesía empieza a consumir teatro infantil, ya sea dramático como lírico, especialmente a partir de la Restauración. Existían textos teatrales creado propiamente para niños (Cervera, 1980), tanto como intérpretes como público, pero no encontramos el caso de obras líricas compuestas específicamente para niños entre el repertorio de las formaciones que pasaron por el Teatro Principal de Santiago de Compostela. Además de existir fragmentos dentro de zarzuelas y óperas compuestos para ser interpretados por niños¹⁴⁷⁴, también se hicieron zarzuelas infantiles, obras dramático musicales del género zarzuelístico, dirigidas al público infantil¹⁴⁷⁵.

Las compañías líricas infantiles que más tiempo mantuvieron su actividad fueron las de Luis Blanc, Juan Bosch, Ricardo Cantos, Desiderio Ade, José Martín Ruiz y Felipe Valmayor (Rodríguez Lorenzo, 2016). Por el Teatro Principal de Santiago pasaron las dos primeras, a continuación analizaremos su labor. Aunque estaban formadas por niños, sus funciones no estaban pensadas específicamente para un público infantil sino que asistía los oyentes habituales del Teatro Principal y su repertorio tampoco difería del de una formación de este tipo -zarzuela u ópera- de adultos, sólo en ocasiones especiales como Navidades y Carnavales en las que podían programarse obras típicas de estas fechas. El hecho de que los títulos representados por estas compañías fuesen los mismos que los de los adultos hace reflexionar sobre el trabajo y esfuerzo a los que se veían sometidos estos niños y no se explicaban algunos cronistas de la época cómo era posible que estos pequeños actores pudiesen representar situaciones y mostrar sentimientos de adultos cuando, debido a su edad, no habían podido contar con esas vivencias (Cortés Ibáñez, 1999: 74).

¹⁴⁷⁴ Como es el caso de los coros de niños en las zarzuelas *Agua, azucarillos y aguardiente*, *El año pasado por agua* o *El amigo Melquiades* (Alonso González, 1995: 220) o en las óperas *Carmen* o *L'amico Fritz* (Alier, 2007).

¹⁴⁷⁵ Como es el caso de *La Virgen de la ermita* (1958) con música de Felipe Alcántara y letra de Florentino Lara publicada en la *Galería dramática salesiana* e incluida dentro de la *Colección de zarzuelitas morales para colegios* (Encabo Fernández, 2002).

El primer registro que encontramos de una compañía infantil es de 1879¹⁴⁷⁶, se trataba de la dirigida por Luis Blanc¹⁴⁷⁷ y en prensa fue presentada como de “liliputienses”¹⁴⁷⁸. Esta compañía tuvo sus orígenes en las reuniones filantrópicas que tenían lugar en el domicilio de la familia Blanc sobre 1876 en las que participaba la hija de Luis Blanc junto con otras niñas interpretando teatro declamado y lírico, y su actividad se prolongó por un espacio de cinco años; su primera función pública fue en enero de 1877 en el Circo Price de Madrid y su repertorio incluía comedia, drama trágico, zarzuela, juguete cómico, baile francés y español. El creador de esta compañía, Luis Blanc, fue un dramaturgo y periodista aragonés republicano que, con la llegada de la Restauración decidió montar esta compañía con la que divulgó los ideales liberales y cristianos por España y Portugal (Rodríguez Lorenzo, 2016: 5-10). Abrían sus funciones con la habitual sinfonía (Ruibal, 1997: 222) aunque la estructura de sus funciones fue evolucionando desde las primeras en las que incluían un único número musical en 1877, en 1878 con tres números y las más completas en 1881 en las que alternaban lírica, teatro, danza e incluso prestidigitación (Rodríguez Lorenzo, 2016: 10).

No faltaron los comentarios en contra del uso de niños como el de Francisco Flores García que atacaba a Luis Blanc por dejar los principales papeles a “unas pobres criaturas, bárbaramente explotadas por el antiguo revolucionario”¹⁴⁷⁹, estas últimas palabras en alusión al republicanismo del director.

Esta compañía fue muy querida en Galicia, muestra de ello fue que el 18 de mayo actuaron en el Teatro Principal de Ourense y en el intermedio de la función, se leyeron composiciones de Neira de Cancela y Curros Enríquez escritas expresamente para la ocasión; el texto de Curros se titulaba *A la compañía dramática infantil de Luis Blanc* del que reproduciremos las líneas que más se centran en los pequeños artistas:

¿Si apenas sabéis hablar
y ya enseñáis a sentir?
¿Si saben tan bien decir
los que aún no bien balbucean,
y si de tal modo hombrean
los que empiezan a vivir?...

La relación de Manuel Curros Enríquez con esta compañía también se extendió hasta 1880 cuando fueron los encargados de estrenar en el Teatro Principal de Ourense, el 3 de junio, su obra *El Padre Feijoo*. Como anécdota contaremos que en el paso de esta misma compañía por Ribadavia (Ourense) el 11 de septiembre de 1879, una de sus componentes - Emilia Gómez- leyó una composición poética que un escritor gallego que no se especifica dedicó a esta agrupación de la que sólo reproducimos un pequeño extracto:

Adolescentes artistas,
Que a luz de la inocencia
Del saber y de la gloria
Vais recorriendo la senda;
Grupo encantador de niños
Que tomasteis por tarea

¹⁴⁷⁶ *Gaceta de Galicia*, 4 de enero de 1879.

¹⁴⁷⁷ Luis Blanc y Navarro (Barbastro, 1834 - La Almunia, 1887).

¹⁴⁷⁸ *Gaceta de Galicia*, 28 de noviembre de 1893.

¹⁴⁷⁹ *ABC*, 30 de abril de 1916.

La profundidad del drama,
Las tramas de la comedia
Los triunfos de Calderón
De Shakespeare y de Romea,
Tanto al público agradáis,
Que hay muchos hombres que piensan
Que desde se etéreo trono
Bajaron hasta la tierra,
Los ángeles de los cielos
Para jugar en la escena.¹⁴⁸⁰

El 22 de noviembre de 1890 subió al escenario del coliseo compostelano la compañía infantil de zarzuela dirigida por Juan Bosch procedente de Pontevedra¹⁴⁸¹. Entre los integrantes estaban María Casao (10 años), Rosita Casao (6 años), Juanita Bernabeu (6 años), Rita Bernabeu (3 años), Rafael Palop (6 años), Ramón Bosch (10 años), Rafael Palop y Luis Mir (13 años). El repertorio de esta formación difería del de la anteriormente citada, mientras la de Blanc solía incluir obras de teatro declamado (además de teatro lírico) con un fin moralizante y educativo, la de Bosch interpretaba algunas de las zarzuelas más conocidas del momento (además de teatro declamado) que estaban escritas para un público adulto y para unos cantantes maduros y experimentados lo que conllevaba un gran esfuerzo vocal y emocional para niños tan pequeños sobre todo en el caso de las fechas en las que se ofrecían doble sesión de tarde y noche (Rodríguez Lorenzo, 2016: 12-13). La estructura de sus sesiones parece que estaba conformada por un único título por función si se trataba de una zarzuela grande y de hasta tres si eran del género chico.

En su primera función en el Teatro Principal de Santiago de Compostela interpretaron las zarzuelas *Cádiz* de F. Chueca, *¡Ya somos tres!* de A. Rubio y el baile *Las ninfas del bosque*¹⁴⁸². Repitieron éxito de público al día siguiente, 23 de noviembre, en su segunda función de abono con las obras *El gorro frigio*, *Tío... yo no he sido* y *La Gran Vía* de F. Chueca y J. Valverde; en la crítica a esta función menciona A. Quemoras acerca de la orquesta: “La parte musical, un tantico mal ejecutada por los artistas; se apresuran mucho y el director de orquesta hace prodigios para que ésta coja el tiempo. De todas suertes el conjunto es admirable si se tiene en cuenta la edad de los actores”¹⁴⁸³. En posteriores funciones del abono interpretaron *Los sobrinos del capitán Grant* de M. Fernández Caballero (25 noviembre), *Coro de señoras* de M. Nieto, *Los Baturros* de M. Nieto, se repitió *La Gran Vía* y se incluyó el baile *Una fiesta en la marina* (26 noviembre).

Acerca de la calidad de esta compañía de “pequeños artistas” hubo un cruce opiniones entre la *Gaceta de Galicia* y *La Verdad*:

A nuestro apreciable colega “La Verdad” le ha salido, un articulista literario, nada menos, que afirma muy seriamente que la magnífica compañía infantil es una

¹⁴⁸⁰ *El heraldo gallego*, 15 de septiembre de 1879.

¹⁴⁸¹ Esta misma compañía ya había estado en Pontevedra en marzo de 1879.

¹⁴⁸² Baile que había sido arreglado para la pequeña bailarina Juanita Bernabeu Pamías y que era acompañada por la niña de tres años Rosa Bernabeu (Ocampo, 2001: capítulo 4).

¹⁴⁸³ *Gaceta de Galicia*, 24 de noviembre de 1890.

monada, subrayando la frase, como si después de darnos a entender que la zarzuela “Cádiz” era inmortal, fuese necesario este alarde inusitado de buena sombra.

Desde luego que es una monada, sí señor; así al menos lo demuestra el público que acude presuroso a aplaudir a la troupe de pequeños actores, cantantes y bailarinas que causan la admiración de los inteligentes.

La compañía, aunque usted lo diga con cierta guasita, es muy buena, y sentimos amargamente decirle que es usted solito el que asegura lo contrario.

Una mosca no hace verano; su opinión por lo tanto carece de importancia.

Déjese de críticas que pueden causarle disgustos en la carrera de las letras, y cuando escriba otro nuevo parto medite la obra, y no escriba otro nuevo parto medita la obra, y no encaje, al lado de cosas serias, lo de los chicharrones, morcillas, etc., porque eso desdice mucho de la seriedad que caracteriza a un periódico con censor y por ende católico de pura sangre, e independiente en materia política.

Ese es nuestro consejo señor J.B.M., consejo que debe seguir por ser mano de amigo.

¿No le parece a “La Verdad”? ¹⁴⁸⁴

Unos años más tarde de su gira compostelana (1896, 1897 y 1899), encontramos comentarios en la prensa de Albacete alabando cómo los niños de esta compañía llevaban a cabo su trabajo con gran dedicación y disciplina (Cortés Ibáñez, 1999: 74).

En la función del 28 de noviembre acudió menos público no se sabe si por causa de la desapacible noche o porque ya comenzaba a cansar la compañía infantil¹⁴⁸⁵. El 30 de noviembre dieron una función por la tarde a precios más baratos a beneficio de los niños de la ciudad y en ella se interpretaron *Cómo está la sociedad* de C. Espino y A. Rubio, se repitió el baile *Una fiesta en la marina* y de nuevo *La Gran Vía* finalizando con el también ya interpretado previamente baile *Las ninfas del bosque*. Con esta actuación, y otra por la noche, dio por finalizado su abono la compañía infantil en nuestra ciudad. En la de noche interpretaron *La Diva*¹⁴⁸⁶, *El gorro frigio* de M. Nieto y un baile como colofón. Partieron para A Coruña desde donde embarcaron hacia Ferrol para continuar con sus actuaciones en el Teatro Romea y al poco tiempo de esta gira se disolvió esta compañía¹⁴⁸⁷.

El 27 de noviembre de 1893 actuó en el Teatro Principal una compañía presentada como de “liliputienses”¹⁴⁸⁸ pero sin otra descripción o referencia. Sólo hemos averiguado que entre su repertorio presentaron la opereta de F. Lehár *Damas vienesas* y que no debieron estar muy lucidos en su función ya que la prensa indicó que “hizo todo lo que pudo y de lo que son susceptibles aquellos niños, que en un circo harían mejores maravillas que declamar. Se pasó un buen rato, sobre todo ahora que en estas interminables noches se reduce todo a hablar del frío, de crisis y de Melilla”¹⁴⁸⁹.

¹⁴⁸⁴ *Gaceta de Galicia*, 27 de noviembre de 1890.

¹⁴⁸⁵ *Gaceta de Galicia*, 29 de noviembre de 1890.

¹⁴⁸⁶ Esta obra es una zarzuela en un acto y dos cuadros realizada sobre la obra homónima con música de J. Offenbach y texto de H. Meilhac. En España fue el maestro Nieto quien realizó el arreglo musical y el texto fue obra de Mariano Pina. Su estreno tuvo lugar el 15 de enero de 1885 en el Teatro Eslava (Madrid) así que llegó a Santiago de Compostela cinco años después.

¹⁴⁸⁷ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1890.

¹⁴⁸⁸ *Gaceta de Galicia*, 28 de noviembre de 1893.

¹⁴⁸⁹ *Gaceta de Galicia*, 28 de noviembre de 1893.

También visitó el Teatro Principal una compañía de ópera infantil italiana dirigida por Guido y Arnaldo Billaud. Fue en abril de 1910 y venían de actuar en San Sebastián, Bilbao y Oporto entre otros¹⁴⁹⁰. La lista del personal artístico fue: Arnaldo Billaud (director artístico), Enrico Giusto y Giuseppe Miceli (maestros concertadores y directores de orquesta), Dora Teor/Lucia Castaldi/Lea Warnry/Elvira Notti/Ada Moser/Raimnonda Petri (sopranos), María Ceccarelli/Rita Gambini/Ialia Baulo/María Donati (mezzosopranos), Vittorio Gamba/Oreste Camarca/Adolfo Gamba/Raicardo Prati (tenores), Luigi Panatta/Giulio Brunaci/Mario Caragnani/Carlo Pico (barítonos), Genaro Campione/Italo Duffrise (bajos), Armando e Castro (buffo), Anna Cochi/Giulia Dippolito/Celeste Monopoli/Edoardo Speciale/Lofredo Pasquale (artistas genéricos y comprimarios), 36 coristas de ambos sexos, 12 bailarinas, 12 mandolinitas y 27 profesores de orquesta. Entre sus filas también traían también a personal técnico como era el caso de Guildo Billaud (director administrativo), Mimmo Guerra (secretario administrativo), Vittorio Rosi (primer maquinista), Gino Torazza (primer electricista), Achille Spezzaferrie/Bertlmi Pressi/Antonio Bazzani/Leonida Liverani (escenógrafos), Bernardini Ditta María que venía de Roma y Alle Cento Città que venía de Milán (guardarropa) y por último los encargados de los aparatos eléctricos que eran Storari & Le Cascio que venían desde Nápoles¹⁴⁹¹.



Retrato de 3 cantantes de la compañía "lillipuziana" Billaud, vestidos al estilo napoleónico y representando una escena.
En el centro de la imagen la soprano Dora Theor.
Archivo Nacional de Cataluña. ANC-1-402-N-8873.

Como publicidad previa a la llegada de esta compañía, la prensa compostelana se hizo eco de estas palabras emitidas por la prensa viguesa unos días antes en las que elogiaban a los pequeños artistas que habían tenido muy buena acogida en su actuación en el Teatro Tamberlick y aprovecharon para anunciar que traerían un atrezzo y decorado nuevo y lujosísimo para la ocasión:

La prensa de Vigo elogia sin distinguos y calurosamente a la Compañía de Ópera italiana infantil, verdadera maravilla del género lírico a que se consagran. Según nuestros colegas refieren el Teatro Tamberlick es incapaz para la inmensa y distinguida concurrencia que ansía aplaudir la ejecución admirable que los *petits divos* dan a las más difíciles e inmortales obras del arte musical. La comisión de turismo que realizó una misión fraternal en Vigo, asistió a una de sus

¹⁴⁹⁰ *El Eco de Santiago*, 26 de abril de 1910.

¹⁴⁹¹ *El Eco de Santiago*, 26 de abril de 1910.

representaciones, sacando de tal espectáculo una admiración y un encanto muy grandes.

A buen seguro, los compostelanos artistas de suyo, sabrán celebrar el indiscutible mérito de los artistas que nos visitarán; era un anhelo general, el advenimiento de una compañía de Ópera, ansia que ahora va a satisfacer con cantantes en plena floración de facultades y nacidos en la patria inmortal de la Música, en Italia.

Como estas campañas por el arte, han de hacerse con la debida riqueza de presentación, rindiendo así un tributo de buen gusto a la verdad histórica a la mis escénica, cumple hacer constar que trae la Compañía de Ópera Italiana Infantil, un *atresso* y un decorado espléndido, lujosísimo y nuevo, adoptado a cada una de las famosas obras que interpretan.

Hoy se repartieron las listas de la compañía y el abono va cubriéndose con celeridad con los más conocidos nombres de la buena sociedad santiaguesa.

Ya son varios los palcos comprometidos y las butacas y muy breve daremos a conocer los nombre de abonados que constituyen lo más granado de nuestra sociedad.¹⁴⁹²

En las críticas de *El Eco de Santiago* sobre el espectáculo aprovecharon para manifestar su opinión acerca de dos temas recurrentes en la opinión de la prensa compostelana: la vigencia del gusto por la ópera italiana con frases como “la vieja música que entusiasmó a nuestros abuelos sigue deleitando a los jóvenes de ahora, pese a profetas de afición y albañiles de levita”¹⁴⁹³ y lo incomprensible de la escasa asistencia de los espectadores volviendo al eterno tema sobre si esto se debía a lo poco atractivo de las actividades o si las compañías no venían por la escasa audiencia:

Comentaría a gusto la frase de Fígaro, modificándola, según las circunstancias de lugar y tiempo lo exigen, preguntando ¿En Santiago o no se va al teatro por no haber compañías dignas de ser oídas o no hay compañías porque el público no responde?

Ese retraimiento es incomprensible. ¿No es el espectáculo altamente moral y educativo? ¿No estamos hartos de oír que es preciso traer compañías serias, que hagan arte y que es ya hora de dejar a un lado el género chico e ínfimo, por inmoral y antiartístico? Seguramente el pueblo está padeciendo la *marchichitis* aguda y no ha acabado de digerir los tangos que hicieron sus delicias no hace mucho tiempo.

El público de las alturas de entonces no es el de hoy afortunadamente y no hay por tanto temor a procacidades que determinaron el retraimiento de cierta clase de personas.

Es desconsolador ver que no acuda el pueblo a un espectáculo serio y culto y siguiendo ese camino nada ganará el nombre artístico de la afición Santiaguesa. [...]¹⁴⁹⁴

Sobre esta primera representación, que tuvo lugar el 30 de abril con *Lucia de Lammermoor* de G. Donizetti, la crítica comentó que habían cumplido su cometido admirablemente y resaltó las labores de Dora Theor “de voz fresca y bien timbrada, su escuela de canto recuerda en algo a la francesa”¹⁴⁹⁵ a la cual el público aplaudió tanto que obligaron a repetir el rondó del tercer acto pero el crítico aconseja al público que “hay que comprimirse

¹⁴⁹² *El Eco de Santiago*, 26 de abril de 1910.

¹⁴⁹³ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1910.

¹⁴⁹⁴ *El Eco de Santiago*, 3 de mayo de 1910.

¹⁴⁹⁵ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1910.

un poco y no obligar a lo imposible” y Victorio Gamba “dotado de voz plena y pastosa, ataca los agudos bravamente y llega a los graves con soltura”¹⁴⁹⁶ considerando la prensa que “es incomprensible que aquella garganta de niño pudiera emitir notas de tenor *hecho* en el magnífico concertante cuya clave es el tenor”¹⁴⁹⁷. De la orquesta se dijo que en general estaba muy ajustada aunque los metales tuvieron ciertas vacilaciones, que muy bien el director que “obedeció a la batuta, por cierto muy clara, todo el mundo, coros inclusive y eso supone una labor de educación pacienzuda e inteligente”¹⁴⁹⁸ y sobre los coros que presentaron “una extraordinaria justeza y un absoluto acoplamiento de voces, se les oye con agrado y se los aplaudió con justicia cosa que raras veces ocurre”¹⁴⁹⁹.

Tras el debut representaron de nuevo *Lucia de Lammermoor* (el 1 de mayo por la tarde) y el estreno en Santiago de la *Geisha* de S. Jones¹⁵⁰⁰ (el 1 de mayo por la noche), *La sonámbula* de V. Bellini (2 de mayo), *La viuda alegre* de F. Lehár (3 de mayo), *Tosca* de G. Puccini (4 de mayo) y el último día del abono (5 de mayo) dieron dos funciones el mismo día: a las 17h repitieron *La Sonámbula* y a las 21.30h interpretaron la opereta *Primavera Scapigliata* de J. Strauss. En la representación de *Geisha* los intérpretes estuvieron muy afortunados aunque se notaba “algo, el cansancio, natural tras una tarde de *brega*”¹⁵⁰¹.

A pesar de que el público no acudió en gran número inicialmente a este abono, no respondiendo “a lo que la compañía vale en sí y a los sacrificios que ha hecho la empresa”¹⁵⁰², aumentó un número de asistentes según avanzaban las representaciones y, tras las peticiones de algunas personas de que organizaran una función a beneficio de los artistas¹⁵⁰³, al terminar este abono la empresa Fraga (que gestionaba el Teatro Principal por aquellas fechas) consiguió que esta compañía ampliara su estancia compostelana con tres funciones. En estas tres funciones subieron a escena de nuevo *La viuda alegre* junto con la romanza de *Tosca* de G. Puccini en una función a beneficio de la tiple Dora Theor (7 de mayo), *Geisha* y *La Gran Vía* (8 de mayo por la tarde) y *Tosca* y *Elisir d'Amore* (8 de mayo por la noche).

Partieron el 9 de mayo hacia Vilagarcía y Pontevedra y luego para A Coruña donde dieron un abono por 15 funciones antes de marcharse para Vilagarcía de Arousa y Pontevedra¹⁵⁰⁴. En medio volvieron a pasar por Santiago para dar dos únicas representaciones el 16 de mayo con *El barbero de Sevilla* de G. Rossini y el 17 de mayo con *La traviata* de G. Verdi. Pocos meses después, entre el 23 y 30 de enero de 1911, encontramos a esta misma compañía en el Teatro Principal de Alicante con el mismo repertorio entre el que destacaba *Geisha* y *Primavera Scapigliata* (Ramos Pérez, 1965: 319).

Este tipo de compañías no fueron algo habitual en el Teatro Principal, como hemos visto sólo lo visitaron cuatro en los 74 años analizados: la dirigida por Luis Blanc, la de Juan Bosch, la de Guido y Arnaldo Billaud y otra de la que desconocemos más información sobre su director o formación.

¹⁴⁹⁶ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1910.

¹⁴⁹⁷ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1910.

¹⁴⁹⁸ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1910.

¹⁴⁹⁹ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1910.

¹⁵⁰⁰ *The Geisha, a story of a tea house* es una comedia musical en dos actos con música de Sidney Jones y libreto de Owen Hall y estrenada en 1896 en el Daily's Theatre en Londres.

¹⁵⁰¹ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1910.

¹⁵⁰² *El Eco de Santiago*, 3 de mayo de 1910.

¹⁵⁰³ *El Eco de Santiago*, 4 de mayo de 1910.

¹⁵⁰⁴ *El Eco de Santiago*, 6 de mayo de 1910.

5.6. CONCIERTOS INSTRUMENTALES Y VOCALES

Además de las compañías líricas que ya hemos visto en el anterior apartado, hemos decidido dedicar una sección a los conciertos instrumentales y/o vocales. Estos conciertos solían tener lugar en los huecos temporales dejados por las óperas y zarzuelas.

Se ha decidido agrupar estas actividades en distintos bloques según su tipología aunque estos son compartimentos estanco. Se sopesó su división según el número de intérpretes - conciertos de cámara, solistas, orquestas-, según la profesionalidad de sus intérpretes - alumnos, amateurs, profesionales-, según el origen de sus intérpretes -locales, foráneos- según su motivo organizativo -homenajes, aniversarios, benéficos- y un sinfín de posibles patrones. Explicamos a continuación las secciones que se decidieron finalmente.

Las veladas que incluían textos declamados o poesías recitadas, intercaladas con actuaciones musicales se han analizado ya en el apartado 5.3 de la presente investigación. En el presente apartado veremos los conciertos de: grupos de cámara profesionales, orfeones o corales, cantantes acompañados por orquestas o piano o agrupaciones de cámara, solistas instrumentales por orquestas o piano o agrupaciones de cámara, orquestas profesionales foráneas, alumnos, benéficos, en homenaje a algún personaje o fecha señalada, músicos locales y de la Sociedad de Conciertos y de Cuartetos de José Curros. Las actuaciones de las tunas y rondallas tendrán un subapartado propio debido a sus especificidades.

La prensa compostelana no le dedicó tanto espacio a las críticas de las actuaciones puramente instrumentales como las de zarzuela u ópera, al igual que comenta Rosa Fernández (2005: 407) sobre el caso de la vecina ciudad de Ferrol donde periódicos ferrolanos decimonónicos solían recoger sólo una “previo”. Normalmente la información que se publicaba eran simplemente los programas de las obras e intérpretes a priori, el día antes o el mismo día de la actuación. Las escasas críticas no profundizaban mucho en cuestiones técnicas y artísticas a excepción de algún caso puntual como lo fue la visita de Pablo Sarasate en 1886 para lo que se encargó la crítica a un músico profesional compostelano, Manuel Chaves.

5.6.1. Música de cámara

En esta sección veremos agrupaciones de cámara profesionales foráneas. Entre los artistas de primer nivel que encontraremos está el Sexteto Arbós en el que participaba Isaac Albeniz como pianista, el caricato Antonio Baldelli acompañado por Pau Casals, el Cuarteto Francés con Conrado del Campo como violista o el Cuarteto Español.

En octubre de 1883, el empresario del coliseo -Benito Sánchez- contrató al Sexteto Arbós para venir a dar una gira por Galicia. Se les anunció como “dignos rivales de Sarasate y Rubinstein”¹⁵⁰⁵. Este sexteto estaba formado por Enrique Fernández Arbós (violín), Isaac Albéniz (piano), Sr. Rubio (cello), Sr. Vidal, Sr. Torá y Sr. Gracia¹⁵⁰⁶. El programa que interpretaron el 27 de octubre en Santiago fue:

Primera parte
1º Guillermo Tell, Overture. *Rossini*.

¹⁵⁰⁵ *Gaceta de Galicia*, 20 de septiembre de 1883.

¹⁵⁰⁶ *Gaceta de Galicia*, 22 de septiembre de 1883.

- 2º a. Romanza sin palabras. *Mendelssohn*.
b. Gavota para violonchelo, pos los Sres. Rubio y Albéniz. *Popper*.
3º Polaca de concierto. *Brull*.
Segunda parte
1º Fantasía Hugonotes. *Meyerbeer*.
2º Capricho cubano. *Albéniz*.
3º a. Allegro del concierto Stuck. *Weber*.
b. Rondó caprichoso. *Mendelssohn*.
c. Polaca en mi b, por el Sr. Albéniz. *Chopin*.
Tercera parte
1º Gaztambide, obertura. *Bretón*.
2º Polaca en la mayor, por los Sres. Arbós y Albéniz. *Wieniawski*.
3º Final de los Erinnyes. *Massenet*.¹⁵⁰⁷

En su segundo concierto dado el 29 de octubre el programa fue este otro:

- Primera parte*
1º Poeta y aldeano, obertura. *Suppé*.
2º a. Danza de la sultana. *Serrano*.
b. Una copla de la jota. *Serrano*.
3º Minueto. *Boccherini*.
4º Fantasía Dinorah. *Meyerbeer*.
Segunda parte
ESCENAS PINTORESCAS
1º Marcha. *Massenet*.
2º Adagio. *Massenet*.
3º Aire de baile. *Massenet*.
4º Angelus. *Massenet*.
5º Fiesta bohemia. *Massenet*.
Tercera parte
1º a. Romanza. *Rubio*.
b. Mazurka por el Sr. Rubio. *Popper*.
2º a. Estudio mano izquierda. *Chopin*.
b. Pavana-capricho. *Albéniz*.
c. Serenata napolitana Poladhille por el Sr. Albéniz. *Albéniz*.
3º Fantasía capricho. *Vieuxtemps*.¹⁵⁰⁸

Recibieron en ambas fechas grandes críticas y muy buen recibimiento por parte del público y la prensa. Veamos a continuación la amplia reseña acerca de su primer concierto en la que se centran principalmente en la participación de Arbós y Albéniz:

El público fue escaso aunque muy entusiasta a la hora de aplaudir y pedir repeticiones como bises de la *Gavota* de Popper interpretada por Rubio y Albéniz. Pero las mayores ovaciones llegaron en los solos de violín y piano de Arbós y Albéniz, de quienes la crítica resalto su juventud -con 20 y 19 años respectivamente- a quienes compararon con Sarasate y Rubinstein. Ensalzaron al violinista¹⁵⁰⁹ hasta situarlo al nivel de Guelbenzu y Zavalza y degradaron al pobre Hilario Courtier mencionando su versión del *Adiós a la Alhambra* de Jesús de Monasterio:

¹⁵⁰⁷ *Gaceta de Galicia*, 26 de septiembre de 1883.

¹⁵⁰⁸ *Gaceta de Galicia*, 29 de septiembre de 1883.

¹⁵⁰⁹ De quien hicieron hincapié desde la prensa de que era hijo de madre ferrolana.

¡Con qué supremo gusto y ligereza recorre el diapasón de su violín cuyas cuerdas apenas heridas por el arco –de admirable fuerza- prorrumpen en un mundo de notas que hacen sentir de un modo tal tan distinta gradación de afectos y sentimientos, que bien pudiera decirse de Arbós que juega con el corazón de los demás.

En el ¡Adiós a la Alhambra! –esa hermosísima fantasía en que Monasterio supo colocar en pentagramas todos los sueños orientales, como perlas en hilo de oro, ha hecho el joven Arbós tantos prodigios de ejecución y sentimiento artístico que la hipérbole palidece ante la realidad.

Nosotros que tantas veces oímos ejecutar al infortunado Hilario esa que era su composición favorita, quedamos deslumbrados y confusos de asombro, al ¿? eminente violinista que hoy están entre nosotros.¹⁵¹⁰

A Albéniz le dedicaron las siguientes palabras:

Y sigo viendo, porque también es necesario admirar aquella elegante postura con que se sienta delante del instrumento, la bravura, digámoslo así, con que lo abandona sacudiendo su abundosa cabellera cuando cerca de un final se agita, se inspira más y más hasta arrebatarle a sí mismo; aquella prodigiosa agilidad con que pulsa las teclas que el espectador no ve mover y, de donde brotan torrentes de inimitable y armónicos sonidos que a veces semejan cascada que se desata estrepitosamente y a veces algo parecido al incógnito murmullo que forman las ondas en la playa al acortarse en la arena para morir gimiendo...¹⁵¹¹

En otras ciudades gallegas también fueron recibidos como una de las visitas musicales más memorables de aquella época. En Vigo vieron cumplidas sus expectativas por estos artistas que “siendo casi niños¹⁵¹², se presentan como maestros”¹⁵¹³ dieron un concierto “bueno, magnífico, admirable, hermoso”¹⁵¹⁴. En su visita a A Coruña, previa a su llegada a Santiago, tuvieron algún problema y, no pudiendo actuar en el Teatro Principal, solicitaron a la Junta del Liceo Brigantino usar su local para dar los conciertos planificados para los días 16 y 17 de septiembre¹⁵¹⁵. Anunciaba la prensa coruñesa al pianista del grupo como “célebre pianista señor Albéniz, que hace 11 años hemos tenido el gusto de oír en esta capital cuando niño, y que después de haber recorrido las principales capitales de Europa y América, ha completado sus estudios en Bélgica y Roma”¹⁵¹⁶. También en la vecina ciudad obtuvieron críticas muy positivas por los dos conciertos allí dados por este sexteto en los cuales “los aplausos se sucedían sin interrupción, y el entusiasmo tomaba las vehemencias del frenesí al escuchar a los aludidos profesores”¹⁵¹⁷. El primer concierto dado en la ciudad herculina, el 16 de septiembre¹⁵¹⁸, siguió el mismo programa que el primero dado en el Teatro Principal de Santiago; en el segundo concierto del 18 de septiembre variaron la mayor parte de las obras en relación al segundo concierto que darían posteriormente el 29 de octubre en Santiago. A

¹⁵¹⁰ *Gaceta de Galicia*, 28 de septiembre de 1883.

¹⁵¹¹ *Gaceta de Galicia*, 28 de septiembre de 1883.

¹⁵¹² Arbós por estas fechas tenía 20 años e Isaac Albéniz 23.

¹⁵¹³ *Faro de Vigo*, 6 de octubre de 1883

¹⁵¹⁴ *Faro de Vigo*, 6 de octubre de 1883

¹⁵¹⁵ *La Voz de Galicia*, 16 de septiembre de 1883.

¹⁵¹⁶ *La Voz de Galicia*, 15 de septiembre de 1883.

¹⁵¹⁷ *La Voz de Galicia*, 18 de septiembre de 1883.

¹⁵¹⁸ *La Voz de Galicia*, 16 de septiembre de 1883.

pesar de las palabras vertidas en la prensa gallega, parece ser que la gira por las provincias del norte de España no fue tal éxito (Clark, 2015: 111).

En abril de 1885 se había anunciado la llegada a Santiago de la compañía de zarzuela que actuaba en aquellas fechas en A Coruña¹⁵¹⁹ pero finalmente se dirigió a Ferrol¹⁵²⁰ siguiendo así una larga sequía de espectáculos musicales en Santiago sólo interrumpida en mayo por un concierto de los artistas portugueses los Sres. Varela Ottoni y Peixoto¹⁵²¹. Tras este concierto no hubo un concierto profesional en mucho tiempo aunque el teatro no permaneció cerrado todo este período ya que el 26 de julio hubo un certamen de música, pintura y escultura¹⁵²² y en agosto se tiene noticia del alquiler del coliseo de la Rúa Nova por Emilio Martínez junto con los teatros de A Coruña, Ferrol, Pontevedra, Vigo y Ourense para poner en escena la obra de gran espectáculo titulada *La redoma encantada* con 15 decorados distintos, 500 lujosos trajes y numeroso atrezzo¹⁵²³.

El 23 de septiembre de 1894 visita el Teatro Principal el caricato Antonio Baldelli acompañado del tenor Sr. Roura, del violinista Sr. Francés, del chelista Sr. Casals y del pianista Sr. Fresno¹⁵²⁴. Hemos decidido incluir este concierto en este apartado y no en el dedicado a los cantantes como solistas debido al carácter camerístico del mismo, el programa estaba dirigido a que todos los intérpretes tuviesen la misma importancia y no a que destacase Baldelli, como sí fue el caso de sus visitas en 1891 y 1895. El concierto siguió el siguiente programa:

Primera parte

1. Primer tiempo del trío “en re menor” de Mendelssohn, ejecutada por los señores Francés, Casals y Fresno.
2. Balada y Polonesa para violín de Wieuxtemps.
3. “Aria” de la ópera “Gioconda” cantada por el señor Roura de Ponchielli.
4. “Souvenir de Spa”, para violoncello por el señor Casals de Servais.
5. “Aria cómica de la ópera “Il Matrimonio Segreto”, cantada por el señor Baldelli de Cimarosa.

Segunda parte

6. “Andante e Scherzo” del trío de Mendelssohn, por los señores Francés, Casals y Fresno.
7. a) Napolitana para violoncello por el señor Casals de Popper.
b) Gavota, para violoncello por el señor Casals de Popper.
8. “Aria de la ópera “Carmen”, cantada por el señor Roura de Bizet.
9. “Concierto para violín” ejecutado por el señor Francés de Mendelssohn
10. a) “Non me lo dite”, romanza de Tosti.
b) “Un desesperado en busca de una muerte”, aria cantada por el señor Baldelli.

Tercera parte

11. “Berceuse para violoncello” por el señor Casals de Dunkler.
12. “Duo dei Mulatheri”, cantado por los señores Baldelli y Roura de Rossini.
13. a) Nocturno de Chopin, Sarasate.
b) Aires bohemios, ídem.

¹⁵¹⁹ *Gaceta de Galicia*, 7 de abril de 1885.

¹⁵²⁰ *Gaceta de Galicia*, 20 de abril de 1885.

¹⁵²¹ *Gaceta de Galicia*, 12 de mayo de 1885.

¹⁵²² *El Ciclón*, 1 de agosto de 1885.

¹⁵²³ *Gaceta de Galicia*, 6 de agosto de 1885.

¹⁵²⁴ *Gaceta de Galicia*, 5 de septiembre de 1894.

14. “Apri amor mio la porta”, cantada por el señor Baldelli de Tosti.

15. Final del “Trío”, ejecutado por los señores Francés, Casals y Fresno de Mendelssohn.¹⁵²⁵

El público respondió calurosamente ante su actuación además de la buena labor de los músicos que le acompañaron destacando al “niño” Pau Casals, en estas fechas tenía 17 años, que era “protegido de la reina”¹⁵²⁶. El periodista/crítico Augusto Milón, recordaba la visita del Sr. Baldelli a Santiago de Compostela unos años antes en un concierto en el que había sido aplaudidísimo. De este artista se dijo que es “insustituible [...] verle en la escena claque en mano, monóculo en ristre, avanzar con elegancia y recitar con intencionados movimientos la odisea callejera de su Passegiata o el perezoso despertar de la amorosa ninfa”¹⁵²⁷ o “al salir las notas de los labios de Baldelli, al verle hacer gestos y practicar movimientos que expresan a maravilla y con arte el papel que desempeña, está uno admirado y pendiente de aquellas modulaciones que imprime a su voz, y que son el encanto de los dilectanti”¹⁵²⁸. Creemos que Milón se dejó llevar por su cariño hacia Baldelli más que por las condiciones que demostraba ya en aquella época, no debía éste estar ya en su plenitud artística por el comentario de un periódico madrileño que decía que “no tiene ya las facultades que hemos admirado en él hace quince años”¹⁵²⁹.

Uno de los integrantes de esta agrupación, Julio Francés, volvería a visitar el compostelano Teatro Principal el 29 de marzo de 1905 como líder de su afamado Cuarteto Francés¹⁵³⁰ para interpretar el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

Cuarteto “Cuig Novelletes”.- Glabunoff.

A la española (oriental)

Interludium, wals.

A la húngara.

SEGUNDA PARTE

Declaración de amor.- Raff.

El molino.

Variaciones del cuarteto imperial.- Haydn.

Presto final del tercer cuarteto.- Beethoven.

TERCERA PARTE

Intermezzo, Larghetto, (del tercer cuarteto).- Chapí.

Canzoneta.- Mendelssohn.

Fuga del cuarteto núm. 9.- Beethoven.

El “Interludium” de Glazunoff, es de carácter religiosos, basado en el modo antiguo. El andante de Haydn se ha escrito posteriormente para “Tantum ergo” por tener ambiente religioso el hermosos tema de las variaciones.¹⁵³¹

Este cuarteto estaba dirigido por el violinista Julio Francés (violín 1), Odón González (violín 2), Conrado del Campo (viola)¹⁵³² y Luis Villa (violonchelo).

¹⁵²⁵ *Gaceta de Galicia*, 22 de septiembre de 1894.

¹⁵²⁶ *Gaceta de Galicia*, 25 de septiembre de 1894.

¹⁵²⁷ *Gaceta de Galicia*, 25 de septiembre de 1894.

¹⁵²⁸ *Gaceta de Galicia*, 25 de septiembre de 1894.

¹⁵²⁹ *La Época*, 9 de junio de 1898.

¹⁵³⁰ El Cuarteto Francés fue el primero en interpretar la integral de cuartetos de Beethoven en España.

¹⁵³¹ *El Eco de Santiago*, 28 de marzo de 1905.

Julio Francés Rodríguez (1869-1944) fue un importante violinista discípulo de Jesús Monasterio y de Eugène Ysaÿe, fue concertino de la Orquesta del Teatro Real hasta su cierre y de la Orquesta Sinfónica de Madrid, así como profesor del conservatorio de Madrid. Debido a su interés por la música de cámara, fundó durante su estancia en París el Trío Francés (con el pianista Velasco y el chelista Sarmiento) y posteriormente creó el Cuarteto Francés del que era director artístico y primer violín, siendo el segundo Odón González, el viola Conrado del Campo y el violonchelo Luis Villa (Iglesias Álvarez, 1999b). Además del gran repertorio, como el ciclo completo de cuartetos de Beethoven, fomentó el estreno de cuartetos españoles como algunos de Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Bartolomé Pérez Casas, Emilio Serrano y, por supuesto, Conrado del Campo. El Cuarteto Francés se fundó en 1903 y en 1919 se transformó en Quinteto de Madrid, al incorporarse como pianista Joaquín Turina. En 1925 pasó a ser la Agrupación de Unión Radio que duró hasta 1936. En estas vicisitudes cambiaron algunos de sus miembros -Narciso Tomé fue segundo violín y Juan Ruiz Casaux violonchelo, sustituyendo como pianista José María Franco a Turina e incorporando al contrabajista Lucio González-¹⁵³³.

Este Cuarteto llegó al Teatro Principal precedido por grandes críticas de sus actuaciones en A Coruña y Ferrol. Sólo dieron un concierto en Santiago debido a los compromisos que tenían adquiridos¹⁵³⁴ cosa que lamentaron desde la prensa tras escucharlos pues su actuación “aunque no pequeño supo a poco por lo escogido”¹⁵³⁵. Para su concierto se estrenó una preciosa decoración en la sala el teatro realizada por el conocido escenógrafo Eugenio Villar¹⁵³⁶.

En su primer concierto interpretaron el intermezzo del tercer cuarteto de R. Chapí, la única obra española entre todo el repertorio de los dos conciertos en Santiago. Este cuarteto fue especialista en cuartetos españoles de autores como Tomás Bretón, Conrado del Campo, Manuel Manrique de Lara, Enric Morera, Bartolomé Pérez Casas, Jacinto Ruiz Manzanares, Emilio Serrano, Ricardo Villa o Rogelio Villar (Hernández Polo, 2018: 2032-2033).

La prensa dedicó unas palabras a cada uno de sus integrantes: Julio Francés “ya conocido de nuestro público, primer premio de los conservatorios de Madrid y Bruselas, es un artista de gran entusiasmo por su cuarteto, por el que abandonó otros compromisos, uniendo todas sus energías a las de sus compañeros”¹⁵³⁷, Odón González “es también el primer premio del conservatorio de Madrid, discípulo predilecto de Arbós, artista de aspiraciones y que consigue unificar el sonido de su violín al del Sr. Francés fundiéndose los dos en uno”¹⁵³⁸, Conrado del Campo “es un admirable instrumentista y músico compositor de los de más porvenir en España [...] también obtuvo premio un poema suyo en concurso organizado por la Sociedad de Conciertos de Madrid”¹⁵³⁹ y Luis Villa “es un gran concertista al que no se le resisten

¹⁵³² Conrado del Campo fue el viola del Cuarteto Francés entre 1903 y 1919. Además de estar vinculado a la Orquesta Sinfónica de Madrid -tanto como intérprete, miembro de la directiva y compositor- desde que se fundó en 1903, año en el que también se constituyó el Cuarteto Francés. La función de este cuarteto era doble: impulsar la música de cámara -que era minoritaria y poco conocida pese a los esfuerzos de Monasterio- y crear un repertorio camerístico específicamente español (García Avello, 1999).

¹⁵³³ <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc100060.pdf>

¹⁵³⁴ *El Eco de Santiago*, 22 de marzo de 1905.

¹⁵³⁵ *El Eco de Santiago*, 30 de marzo de 1905.

¹⁵³⁶ *El Eco de Santiago*, 29 de marzo de 1905.

¹⁵³⁷ *El Eco de Santiago*, 27 de marzo de 1905.

¹⁵³⁸ *El Eco de Santiago*, 27 de marzo de 1905.

¹⁵³⁹ *El Eco de Santiago*, 27 de marzo de 1905.

dificultades, venciendo éstas con sencillez, consiguiendo que la gran dificultad del violoncello se fácil en sus manos, escuchándole con esa tranquilidad que producen los virtuosos”¹⁵⁴⁰.

El famoso Cuarteto Español¹⁵⁴¹ dio un concierto el 30 de octubre organizado por la floreciente Sociedad Filarmónica. Primero pasaron por Vigo donde habían cosechado múltiples aplausos del público inteligente y de la crítica¹⁵⁴². Este cuarteto estaba formado por Abelardo Corvino (primer violín), Francisco Cano (segundo violín), Enrique Alcoba (viola) y Domingo Taltavull (violonchelo)¹⁵⁴³. El programa fue:

PRIMERA PARTE

- Cuarteto en La menor, op. 13 (núm. 2).- Mendelssohn
- I. Adagio, allegro vivace.
- II. Adagio non lento.
- III. “Intermezzo”, allegretto con motto.
- IV. Presto.

SEGUNDA PARTE

- Cuarteto en Re Mayor, op. 59 (núm. 2) (a petición).- Borodin.
- I. Allegro, moderato
- II. “Scherzo”, allegro.
- III. “Notturmo”, andante.
- IV. “Final”, andante vivace.

TERCERA PARTE

- Cuarteto en Fa mayor, op. 59 (núm. 1).- Beethoven.
- I. Allegro.
- II. Allegretto, vivace e sempre scherzando.
- III. Adagio, Molto e mesto.
- IV. “Theme Russe”, allegro.¹⁵⁴⁴

La crítica a este concierto fue hecha por “El marqués D. Olhey” quien dedicó la mayor parte del texto a elogiar las partituras y no a los intérpretes, con frases tan elaboradas y afectadas como “otras fases de mórbida ternura, parecen balbucear consolaciones para los dolores inconfesos y las irremediables desesperanzas”¹⁵⁴⁵. El público ovacionó al cuarteto a su entrada en el escenario así como en numerosas ocasiones a lo largo de la actuación. Los asistentes solicitaron la repetición del intermezzo de Mendelssohn y el nocturno de Borodin.

5.6.2. Sociedad de Conciertos

En marzo de 1891 José Curros decidió constituir una Sociedad de Conciertos junto con sus compañeros de orquesta. Hace unas páginas hemos visto que en un concierto el 28 de febrero de 1875 ya se presentaba una Sociedad de Conciertos dirigida por Courtier interpretando un cuarteto de Haydn, debe ser esto un error de denominación de la prensa ya que no encontramos otro registro en relación a esta organización y en tal caso sería una

¹⁵⁴⁰ *El Eco de Santiago*, 27 de marzo de 1905.

¹⁵⁴¹ Los artistas que formaban el Cuarteto Vela se separaron. El notable violinista Telmo Vela emigró al extranjero y en su lugar ingresó en la agrupación el violinista Abelardo Corvino, el cual, en unión de los celebrados artistas Domingo Taltavull, Francisco Cano y Enrique Alcoba, formarían el Cuarteto Español (*La Correspondencia de España*, 18 de mayo de 1910).

¹⁵⁴² *El Eco de Santiago*, 26 de octubre de 1914.

¹⁵⁴³ *El Eco de Santiago*, 28 de octubre de 1914.

¹⁵⁴⁴ *El Eco de Santiago*, 29 de octubre de 1914.

¹⁵⁴⁵ *El Eco de Santiago*, 31 de octubre de 1914.

sociedad de cuartetos. Esta sociedad de conciertos se concibió seguramente a imagen y semejanza de la de Madrid que había sido creada cinco años antes de la compostelana, en 1866. La madrileña fue fundada por Francisco Asenjo Barbieri, Federico Chueca y Joaquín Gaztambide; los orígenes de esta sociedad se encontraban en la orquesta formada por la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos que tenía sede en el Teatro Real de Madrid y que había sido fundada en 1860 como orquesta del recientemente inaugurado Teatro Real y que se disolvió para formar la referida Sociedad de Conciertos (Peña y Goñi, 1967: 173-198; Sobrino, 1995: 312-323). Este tipo de sociedades eran habituales a mediados del siglo XIX en España, ya anteriormente en el resto de Europa, teniendo los primeros casos en Madrid, como acabamos de exponer, y en la Sociedad Filarmónica de Barcelona creada en 1847 (Sobrino, 2001: 125).

El concierto de presentación en el Teatro Principal tuvo lugar el 5 de abril de 1891. Si para la presentación de la Sociedad de Conciertos se había elegido la Sinfonía nº 7 de Beethoven en el Teatro Circo del Príncipe Alfonso el 16 de abril de 1866 (Salazar, 1953: 284), en el caso de la sociedad compostelana el programa inaugural fue:

PRIMERA PARTE

1º Scenes Pittoresques. Suite de orquesta:

Marche.- Massenet.

Air de ballet.- Idem.

Angelus.- Idem.

Fête Bolieme.- Idem.

SEGUNDA PARTE (Por el sexteto)

1º Overture de las alegres comadres de Windsor.- Nicolai.

2º Danza Feramors.- Rubinstein.

3º Carnaval de Galicia. Fantasía humorística para violín y piano por los Sres.

Curros y García.- Curros.

TERCERA PARTE

1º Gran concierto de Sociedad para piano con acompañamiento de orquesta por el joven pianista Rafael García de la Riva.- Moscheles.

2º Minuetto.- S. Tafall.

3º Krakowiak, polonesa de concierto.- E. Tavan.

4º Marcha.- Curros.¹⁵⁴⁶

Esto fue un gran evento en la sociedad compostelana y en la *Gaceta de Galicia*¹⁵⁴⁷ se le dedicó un amplio artículo bajo el título de “novedad musical”. En dicho texto se consideraba de mayor mérito la interpretación de música de concierto frente a la que se ejecutaba en escena, tanto por su dificultad como por ser más pura. Se ponían como ejemplo las sociedades de conciertos de Madrid o Barcelona que estaban en boga por la época con maestros como Goula, Mancielli o Mascheroni. Se acuciaba a los *dilettanti* compostelanos a que apoyase esta nueva iniciativa de Curros a quien se le definía como “el ángel de la civilización musical en Santiago”¹⁵⁴⁸. Llamó la atención la interpretación de las *Escenas pintorescas* de Massenet, el acierto de Curros en la colocación de la orquesta “para efectos del metal y de los instrumentos de cuerda”¹⁵⁴⁹ y su interpretación de la obra de su autoría *Carnaval de Galicia* y del *Minueto*

¹⁵⁴⁶ *Gaceta de Galicia*, 3 de abril de 1891.

¹⁵⁴⁷ *Gaceta de Galicia*, 3 de abril de 1891.

¹⁵⁴⁸ *Gaceta de Galicia*, 3 de abril de 1891.

¹⁵⁴⁹ *Gaceta de Galicia*, 3 de abril de 1891.

de Santiago Tafall¹⁵⁵⁰. Finalmente no fue tanta la asistencia de público como se esperaba para ser una novedad de tal nivel en esta ciudad lo que fue un desengaño por esta escasa respuesta, “en esta ciudad es muy difícil que toda idea innovadora encuentre apoyo; priva aquí y gustamos del espectáculo gratuito y ya pueden presentarse novedades, acontecimientos, todo se acoge con indiferencia”¹⁵⁵¹.

Tras esta presentación decidieron abrir un abono por cuatro funciones. El primer concierto del abono tuvo lugar el 19 de abril con el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

- 1º Sinfonía de “Guillermo Tell”.- Rossini.
- 2º Pavana favorita de Luis XIV.- Briston.
- 3º Polonesa de Concierto.- S. Tafall.

SEGUNDA PARTE

- 1º Overture del Reloj de Lucerna.- Marqués.
- 2º Serenata Morisca.- Chapí.
- 3º Danza de los Novios (a petición).- Rubinstein.

TERCERA PARTE

- 1º Suite de orquesta. Scenes Pittoresques (a petición)
- 2º Marche.- Massenet.
- 3º Escena de baile.- Idem.
- 4º Angelus.- Idem.
- 5º Fête Boheme.- Idem.¹⁵⁵²

En esta ocasión hubo mayor afluencia y en la prensa se congratulaba de que “en una ciudad retrógrada en estos asuntos, se aclimatan empresas armonizadas con el progreso”¹⁵⁵³ aunque la prensa seguía apostillando que la afluencia no fue tanta como si se tratase de un espectáculo gratuito¹⁵⁵⁴ (ya mencionado unos días antes). Volvieron los elogios a la persona de Curros que estaba dotado de “un espíritu innovador [...] imprime su modo de sentir, a todo lo que se interpreta, caldeándolo al fuego de su genio extraordinario”¹⁵⁵⁵ y que bajo su batuta ha sabido hacer en poco tiempo la primera orquesta de Galicia con un “puñado de humildes músicos”¹⁵⁵⁶. Este segundo concierto ofreció una novedad, el estreno de la *Polonesa* de Tafall, además de las siguientes piezas:

PRIMERA PARTE

- 1º Die Zauberflote (Overture), W. A. Mozart.
- 2º Serenade, para instrumentos de cuerda, Pierné.
- 3º Minuetto, S. Tafall.
- 4º Danze Slave, Louis Grehg.

SEGUNDA PARTE *por el Sexteto*

- 1º Preludio de “Guzmán el Bueno”, Bretón.
- 2º Polonesa de concierto, S. Giménez.

¹⁵⁵⁰ *Gaceta de Galicia*, 6 de abril de 1891.

¹⁵⁵¹ *Gaceta de Galicia*, 6 de abril de 1891.

¹⁵⁵² *Gaceta de Galicia*, 17 de abril de 1891.

¹⁵⁵³ *Gaceta de Galicia*, 23 de abril de 1891.

¹⁵⁵⁴ *Gaceta de Galicia*, 21 de abril de 1891.

¹⁵⁵⁵ *Gaceta de Galicia*, 21 de abril de 1891.

¹⁵⁵⁶ *Gaceta de Galicia*, 21 de abril de 1891.

3º Chauson Creole, para piano por el joven pianista Rafael García de la Riva,
E. Ketterer.

TERCERA PARTE

- 1º Angelus (a petición), Massenet.
- 2º Arlequinade, para instrumentos de cuerda, Louis Ganne.
- 3º Minuetto, Bolzoni.
- 4º Marche solennelle, Gabriel Pierné.¹⁵⁵⁷

En este concierto fue aplaudidísimo el Sr. García de la Riva en la difícil composición para piano *Chauson Creole*, en la que hizo gala de brillante ejecución y estilo correcto¹⁵⁵⁸.

Para el tercer concierto del abono del día 3 de mayo, eligieron este programa:

PRIMERA PARTE

- 1º Scènes Poétiques (Suite de Orquesta)
- 2º Dans les bois.- B. Godard.
- 3º Dans le Champs, ídem.
- 4º Sur la Montagne, ídem.
- 5º An Village, ídem.

SEGUNDA PARTE, POR EL SEXTETO

- 1º Overture de las alegres Comadres de Winsor.- Nicolai.
- 2º Danze Feramors.- Rubinstein.
- 3º Segunda Serenata (obra premiada en Pontevedra).- S. Giménez.

TERCERA PARTE

- 1º Les Noces de Fígaro (Overture).- Mozart-
- 2º Sérénade para instrumentos de cuerda.- Pierné.
- 3º L'Ingenúe (Gavota).- Arditi.
- 4º Marcha.- J. Curros.¹⁵⁵⁹

Este concierto tampoco tuvo mucha concurrencia, al igual que los dos anteriores del abono a pesar de que Curros “hace todos los esfuerzos inimaginables para complacer al público”¹⁵⁶⁰. La obra de Godard fue acogida con frialdad pero la Serenata para cuerdas de Pierné “arrebato al público”¹⁵⁶¹. En esta ocasión se interpretó la Marcha compuesta por Curros y la obra ganadora en Pontevedra Segunda Serenata de S. Giménez.

En el cuarto y último concierto del abono, el 7 de mayo, hubo más público debido a que era una sesión de moda. Los asistentes solicitaron repetir casi todos los números que componían el programa¹⁵⁶². Las obras interpretadas fueron:

PRIMERA PARTE

- 1º Die Zauberflöte (Overture).- W. A. Mozart.
- 2º Samson et Dalila (Danse des pretesses de Dagoa).- Saint-Saens.
- 3º Chanson de la Grand-Maman.- Gabriel Pierné.
- 4º Feté Bohemie.- Massenet.

SEGUNDA PARTE (*Por el Sexteto*)

¹⁵⁵⁷ *Gaceta de Galicia*, 25 de abril de 1891.

¹⁵⁵⁸ *Gaceta de Galicia*, 28 de abril de 1891.

¹⁵⁵⁹ *Gaceta de Galicia*, 2 de mayo de 1891.

¹⁵⁶⁰ *Gaceta de Galicia*, 5 de mayo de 1891.

¹⁵⁶¹ *Gaceta de Galicia*, 4 de mayo de 1891.

¹⁵⁶² *Gaceta de Galicia*, 8 de mayo de 1891.

- 1º Mignon (Overture).- Thomas.
 - 2º Canzoneta, para instrumentos de cuerda.- Mendelssohn.
 - 3º Serenata humorística (a las espagnole para tres violines).- Leonard.
- TERCERA PARTE
- 1º Danse Macabre (poeme symphonique).- Saint-Saens.
 - 2º Dan les bois.- B- Godat.
 - 3º Serenade, para instrumentos de cuerda (a petición).- G. Pierné.
 - 4º Marche Solennelle.- Pierné.¹⁵⁶³

En octubre de 1892 se retomó la actividad musical en el teatro con una velada literario-musical organizada por la Sociedad de Conciertos de José Curros. El concierto tuvo lugar el 23 de octubre en conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América y en él participaron, además de la orquesta de Curros, la rondalla del Sr. Echevarri, el orfeón compostelano *La Lira* además de numerosos escolares aficionados. En la prensa se resalta la interpretación de dos números de la ópera *Garim* de Tomás Bretón que tanto éxito había alcanzado en Barcelona¹⁵⁶⁴. El programa fue:

- Primera parte.- 1º Overture (Flauta encantada).- Mozart.
- 2º Escena del baile (Noches de España).- Massenet.
- 3º Suite de orquesta (L'arlesienne) primera vez.- Bizet.
 - a. Pastorale. b. Farandele.
- 4º En obsequio a la Sociedad tomará parte el notable profesor D. José Esain ejecutando a la Ocarina dos preciosos números.
- Segunda parte, por el sexteto.- 1º Fantasía sobre motivos de Fausto.- Gounod.
- 2º 2ª Polonesa de concierto.- Curros.
- Lectura de poesías de los distinguidos vates Sres. Caula, Barcia Caballero, Brañas, Labarta y otros.
- Tercera parte, por el orfeón La Lira bajo la dirección del joven artista D. Ladislao Suárez.
- 1º Retreta.- Rillé.
- 2º Aurora.- Reventos.
- Final por la orquesta.- 1º Melodía.- Villaverde.
- 2º Célebre serenata (para instrumentos de cuerda).- Pierné.¹⁵⁶⁵

La Sociedad de Curros, tras esta serie de conciertos, tuvo una actividad bastante dispersa. El 22 de noviembre de 1891 celebraron en San Martiño Pinario una función en honor a Santa Cecilia y en 1892 Curros volvió a organizar una nueva tanda de conciertos pero de la que, finalmente, sólo tuvo lugar la primera de ellas el 23 de octubre (Freitas, 2017: 287).

Añadiremos al final de este apartado una pequeña mención sobre la Sociedad de Cuartetos Clásicos -organizada entre otros por Pepe Curros y Manuel Lens¹⁵⁶⁶- que, aunque no desarrolló su actividad concertística en el Teatro Principal¹⁵⁶⁷, merece ser citada. En el mes de marzo de 1901 se dieron los primeros pasos para organizar una Sociedad de Cuartetos Clásicos con la intención de dar los primeros conciertos en las fiestas de Pascua de 1901. Comenzaron con un abono de cuatro conciertos dominicales que tuvieron lugar en el Ateneo

¹⁵⁶³ *Gaceta de Galicia*, 6 de mayo de 1891.

¹⁵⁶⁴ *Gaceta de Galicia*, 28 de septiembre de 1892.

¹⁵⁶⁵ *Gaceta de Galicia*, 19 de octubre de 1892.

¹⁵⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 21 de marzo de 1901.

¹⁵⁶⁷ En diciembre de 1892, según García Caballero (2002: 338-339), la Sociedad de Cuartetos ensayó para dar una serie de conciertos en el Teatro Principal pero éstos no llegaron a efectuarse.

León XII y cuyo aforo máximo era de 120 localidades debido al aforo del salón de dicha sociedad¹⁵⁶⁸. También se anunció que harían una *tournee*¹⁵⁶⁹. Tenemos antecedentes de otras Sociedades de Cuartetos como la de Barcelona fundada en 1872, la de Granada fundada por Eduardo Guervós en 1871 (Vargas Liñán, 2016), la de Bilbao en 1884, la de Zaragoza en 1890 o la más antigua de ellas que era la Sociedad de Cuartetos de Madrid originaria de 1863 (Casares Rodicio, 1995a: 38). La madrileña fue fundada en 1863 por Jesús de Monasterio y Juan María Guelbenzu con el propósito de dar a conocer obras de los grandes compositores de música de cámara y mantuvo sus labores hasta 1894. En Porto la Sociedade de Quartetos se había creado en 1874 y, nueve años más tarde, se crearía también la Sociedade de Música de Câmara mediante las cuales se dieron a conocer un importante número de obras del repertorio clásico y romántico hasta entonces nunca oídas en Portugal; en Lisboa en 1874 se había creado la Sociedade de Concertos de Lisboa por João Gilherme Daddi (Cymbbron, 2012: 329).

Esta Sociedad de Concieros impulsada por Curros -al igual que la Sociedad de Cuartetos Clásicos- supuso todo un acontecimiento en la vida musical civil compostelana aunque sólo diesen en el Teatro seis concieros. En sus programas intercalaron obras internacionales de “repertorio” -como la *Obertura de Guillermo Tell* de Rossini o la de *La flauta mágica* de Mozart- con partituras de autores nacionales -como el *Preludio de Guzmán el Bueno de Bretón*- y autores de Santiago de Compostela como Santiago Tafall -su *Minueto* y *Polonesa de concierto*-, José Curros -*Marcha* y *Carnaval de Galicia*- o Laureano Villaverde -*Melodía*-.

5.6.3. Orquestas

La única visita de una orquesta sinfónica profesional foránea fue la de la orquesta de Madrid que se encontraba en gira. El 12 de noviembre de 1906 vino la Sociedad de Concieros de Madrid dentro de una gira por Galicia en la que también visitaron A Coruña y Vigo. Estaban dirigidos por el maestro Villa¹⁵⁷⁰. En A Coruña dieron tres concieros¹⁵⁷¹ bajo la dirección de Ricardo Villa quien era director del Teatro Real y de la orquesta de dicho coliseo además de hermano del chelista Luis Villa. Los profesores que forman la colectividad eran los siguientes:

Primeros violines Sres. Escobar y González (D. Odón), segundos Sres. Gabriel (don Mariano) y Montanó (D. Manuel); viola, del Campo (D. Conrado); violoncello, Villa (don Luis); contrabajo, Gracia (D. Luis); flauta, Iglesias (D. Gumersindo); oboe, Torregrosa (D. Luis); fagot, Quintana (D. Francisco); clarinete, de Nicolás (D. Enrique); trompa, Sotillo (D. Alfonso) y timbal y percusión Argüelles (D. Eduardo). Viene además un pianista.¹⁵⁷²

De los artistas citados, varios de ellos ya eran viejos conocidos del Teatro Principal compostelano como Odón González, Luis Villa y Conrado del Campo quienes habían venido junto con Julio Francés en el Cuarteto Francés.

¹⁵⁶⁸ *El Eco de Santiago*, 3 de abril de 1901.

¹⁵⁶⁹ *La Voz de Galicia*, 25 de marzo de 1901.

¹⁵⁷⁰ *El Eco de Santiago*, 10 de noviembre de 1906.

¹⁵⁷¹ Los días 7, 9 y 11 de noviembre.

¹⁵⁷² *La Voz de Galicia*, 4 de noviembre de 1906.



Ricardo Villa

Publicado en *La Voz de Galicia* el 9 de noviembre de 1906

5.6.4. Solistas instrumentales: Pablo Sarasate, Andrés Gaos, Antonio Fernández Bordas, Gabriela Neusser y Catalina Lebouys.

En este apartado nos encontramos con los tres principales violinistas gallegos o relacionados con Galicia: Pablo Sarasate en dos ocasiones, Andrés Gaos y Fernández Bordas. Para completar esta gran alineación sólo faltó la esperada visita de Manuel Quiroga se vio frustrada finalmente¹⁵⁷³. También pasaron por el Teatro Principal las jóvenes violinistas Gabriela Neusser y Catalina Lebouys.

Cada cual estuvo acompañado, en su faceta de solista, por distintas formaciones musicales: Sarasate estuvo acompañado por el Sexteto Arche y los pianistas Berta Marx y Otto Schmidt, a Andrés Gaos le acompañaron el pianista Vicente Zurrón y la orquesta Curros y a Fernández Bordas el pianista alemán Harold Baüer.

En septiembre de 1886 el virtuoso del violín Pablo Sarasate estaba de gira por Galicia junto con el Sexteto Arche. Dentro de esta gira por Galicia dio un total de 10 conciertos en las ciudades de A Coruña (días 11, 12, 14, 15 y 18 de septiembre), Ferrol (días 16 y 17), Santiago de Compostela (día 21), Pontevedra (día 23) y Vigo (día 24). Llegó a Santiago precedido de grandes críticas que se hacían eco de sus éxitos en otras ciudades, por ejemplo, en A Coruña donde se dijo de él que era el primer violinista del mundo y que su violín no era un violín sino que parecía un conjunto de instrumentos tocados admirablemente, “en las cuerdas medias semeja a veces una flauta, en el bordón imita el gemido del violonchelo, en los armónicos parece un delicadísimo flautín, en los pizicattos tiene todas las delicadezas del arpa; canta y se acompaña, trina en la doble cuerda y al propio tiempo ejecuta pizicattos que asombra”¹⁵⁷⁴. Previa a su visita gallega, había estado en Santander tocando en el Casino del Sardinero acompañado por el mismo sexteto¹⁵⁷⁵ y en Oviedo, y posteriormente se dirigió a París.

Recordemos la especial relación que siempre tuvo Sarasate con Galicia. Debido al trabajo de su padre como militar, vivió en Galicia de niño y fue aquí donde recibió las primeras enseñanzas musicales. Este hecho fue recordado por el crítico Pizzicato¹⁵⁷⁶ con razón de esta visita diciendo que “aquel pequeño violín fue oído con asombro por nuestros padres, y los

¹⁵⁷³ Para las fiestas del Apóstol de 1913 se había anunciado la visita del violinista gallego Manolo Quiroga acompañado de la pianista Martha Leman pero finalmente no tuvo lugar (*El Eco de Santiago* del 3 de mayo de 1913 y *El Correo de Galicia* del 18 de julio de 1913).

¹⁵⁷⁴ *Gaceta de Galicia*, 14 de septiembre de 1886.

¹⁵⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 16 de septiembre de 1886.

¹⁵⁷⁶ Sobrenombre con el que firmaba Ramón de Arana y Pérez.

sonidos del *rebechino* llevaron, de pueblo en pueblo, oleadas de entusiasmo, de admiración. Galicia presenció los primeros éxitos” (Altadill, 1909: 492-493). Fue el joven José Courtier de 17 años quien dio sus primeras lecciones de violín a Sarasate de 12 años de edad en Santiago de Compostela (Nagore, 2014: 28). Posteriormente vivió en A Coruña donde conocería a Juana de Vega, su primera mecenas, gracias a quien pudo estudiar en Madrid. Fue en esta gira, a su paso por A Coruña, donde tuvo lugar el famoso encuentro entre Sarasate y el pequeño Andrés Gaos de unos 12 años de edad por aquel entonces; Sarasate le propuso al padre hacerse cargo del joven talentoso y llevarlo a estudiar a París pero este lo rechazó por la corta edad del niño (Malde, 2010: 43-46).

El concierto en el Teatro Principal de Santiago tuvo lugar el martes 21 de septiembre con el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

- 1º Les Noces de Fígaro, overtura.- Mozart.
- 2º Dana de Bayaderas de la ópera “Feramoras”.- Rubinstein.
- 3º Rapsodia húngara.- Liszt.

SEGUNDA PARTE

- 4º Alegres comadres de Windsor, overtura.- Nicolai.
- 5º Concierto para violín (op. 46), Mendelssohn.- Allegro molto apasionato, andante, allegro non troppo, allegro molto vivace, ejecutado por Sarasate acompañado al piano por el Sr. Guervós.

TERCERA PARTE

- 6º Preludio de la ópera “Guzman el Bueno”.- Bretón.
- 7º a. Nocturno de Chopin.- Sarasate.
 - b. Aires rusos, ejecutados por Sarasate.- Vieniacoski.
- 8º Marcha húngara.- Kowalski.

Fue recibido en nuestra ciudad como una estrella, una multitud de admiradores le esperaban en la administración de la carrilana agolpándose para conocerlo y se hospedó en la fonda Suiza poniendo Ángel M. de la Riva un coche a su disposición¹⁵⁷⁷. Desde la vecina Vigo llegó la noticia de que “la serenata que las orquestas de Santiago, bajo la dirección de Courtier, han dado al eminente violinista Pablo Sarasate, prometía ser magnífica, pero su lucimiento no fue de lo mejor, efecto de lo desapacible de la noche”¹⁵⁷⁸

Para la crítica del concierto de Sarasate, la *Gaceta de Galicia* eligió a uno de los más famosos músicos de la sociedad compostelana: Manuel Chaves. De Sarasate dijo que es una de esas figuras que “toman en el teatro un aspecto grandioso y que divinizando el arte hasta en sus menores detalles, dominan los públicos o las masas por el magnetismo de su genio, y las arrastran a las regiones de la más noble y pura poesía”¹⁵⁷⁹. Chaves destacó de su técnica los dobles armónicos a la tercera, el fácil empleo de armónicos simples y dobles, staccato, las dobles y triples cuerdas así como su facilidad para ejecutar intervalos de gran distancia con una afinación perfecta. El sexteto Arche sobresalió en la ejecución de *Danza de Bayaderas* de Rubinstein y la *Rapsodia húngara* de Liszt.

Volvería Sarasate de nuevo a Santiago de Compostela en febrero de 1896¹⁵⁸⁰ para dar tres conciertos en el coliseo compostelano acompañado de los pianistas Berta Marx y de Otto

¹⁵⁷⁷ *Gaceta de Galicia*, 21 de septiembre de 1886.

¹⁵⁷⁸ *Faro de Vigo*, 24 de septiembre de 1886.

¹⁵⁷⁹ *Gaceta de Galicia*, 23 de septiembre de 1886.

¹⁵⁸⁰ Recordemos que ya había estado en el Teatro Principal de Santiago de Compostela en septiembre de 1886.

Schmidt. En esta ocasión estos conciertos también estuvieron enmarcados dentro de una gira por Galicia conformada por 14 actuaciones: A Coruña (25, 26 y 28 de enero), Ferrol (30 y 31 de enero), Santiago de Compostela (4, 5 y 6 de febrero), Vigo (8 y 9 de febrero), Pontevedra (11 y 12 de febrero), Ourense (14 y 15 de febrero). De Galicia pasaría a Portugal para visitar Oporto y Lisboa¹⁵⁸¹.

El pianista alemán Otto Schmidt era compañero inseparable de Sarasate desde hacía muchos años y, además de acompañarle al piano, “lo mismo le ultima los contratos y le arregla los negocios ejerciendo de secretario particular, como él se llama”¹⁵⁸².

Desde el día 3 ya se encontraba en Santiago¹⁵⁸³ procedentes de A Coruña y se hospedaron en el Restaurant Oriental¹⁵⁸⁴. A la prensa compostelana le llamó la atención el detalle de que “este artista, acostumbra a viajar siempre en el pescante del coche”¹⁵⁸⁵ y encontramos la explicación en el Faro de Vigo: “el Sr. Sarasate, que rehúye cuanto puede los viajes en tren, ocupaba el pescante de ese coche, siguiendo en eso su costumbre de encerrarse lo menos que puede en los vehículos que aprovecha para sus traslados de una población a otra”¹⁵⁸⁶. Para toda esta gira los artistas fueron acompañados por un gran piano de concierto de la marca Bechstein que la fábrica de Berlín cedió a la Sra. Marx “para todas sus excursiones artísticas”¹⁵⁸⁷ y Sarasate usó su Stradivarius.

Su primer concierto en el Teatro Principal de Santiago de Compostela, el día 4, estuvo integrado por el siguiente repertorio:

Primera parte:

Andante y variaciones de la gran “Sonata” dedicada a Kreutzer para piano y violín, por Mme. Marx y el señor Sarasate.- Beethoven.
Improntu y Valse.- Chopin.
Rapsodia española para piano por Mme. Marx.- Berthe Marx.
Concierto para violín.- Medelssohn.
Allegro, Andante, Allegro Molto por el señor Sarasate con acompañamiento de piano.

Segunda parte:

Fantasia para violín sobre motivos de la ópera Otelo de Rossini por el señor Sarasate.- Ernst.
Coro de las Hilanderas del Buque Fantasma.- Wagner-Liszt.
Estudio para piano por madame Marx.- Rubinstein.
Nocturno.- Chopin.
Danza de las Brujas para violín por el señor Sarasate.

Como parte de la publicidad previa a este concierto dedicaron un amplio texto a la persona de Pablo Sarasate:

PABLO SARASATE

El genio del arte; el concertista maravilloso que ha recorrido el mundo en triunfal carrera, siendo objeto, en todas partes, de las más entusiastas y grandiosas

¹⁵⁸¹ En Lisboa actuó, junto con Berta Marx, en el Teatro de S. Carlos dando tres conciertos el viernes 28 de febrero, el 2 de marzo y el 6 de marzo (Nicolás Martínez, 2015: 943).

¹⁵⁸² *Diario de Pontevedra*, 7 de febrero de 1896.

¹⁵⁸³ *El País*, 3 de febrero de 1896.

¹⁵⁸⁴ *Gaceta de Galicia*, 4 de febrero de 1896.

¹⁵⁸⁵ *El Lucense*, 5 de febrero de 1896.

¹⁵⁸⁶ *Faro de Vigo*, 8 de febrero de 1896.

¹⁵⁸⁷ *Gaceta de Galicia*, 4 de febrero de 1896.

ovaciones; el que ha sido unánimemente proclamado rey de los violinistas; el artista sin rival cuyo dominio sobre el violín es absoluto; el eminente Sarasate está entre nosotros y nos ofrece dos solemnidades musicales en nuestro coliseo, a los que acudirán todos los que en esta histórica Compostela son amantes del arte; demostrando una vez más, que aquí existe no solo gran afición a la buena música, sino que también sabemos rendir el merecido tributo a los grandes artistas.

No Rode, ni Beriot, ni aún el célebre e inmortal Paganini, han llegado al alto grado de perfección reconocido en Sarasate; todas las cualidades que han distinguido a los grandes maestros, todas las posee, pero acrecentadas de tal manera, que hacen de él, un coloso, un verdadero prodigio, algo sobrenatural que causa verdadera admiración, que encanta.

Al honrar Sarasate su nombre, ha honrado también un orgullo grande al considerar que es un artista Español al que ha recorrido el mundo, viendo inclinarse ante su paso, a todas las eminencias musicales, que con rara unanimidad le declaran sin rival.

Santiago también aplaudirá con frenesí al inimitable concertista, que le honra, y sabemos que está preparándose algo que demuestre elogiosamente el gran respeto, la gran admiración que esta culta ciudad comparte por el eminente Sarasate.

Una distinguida Sociedad que cuenta en su seno con la representación de todas las clases sociales, organizará una velada en honor de Sarasate a la cual será invitado para que la honre con su presencia; si así va a ocurrir, la dicha Sociedad recordará siempre la visita del gran artista en la vieja Compostela y hoy es aplaudido por el mundo entero.

Le acompañan al Sr. Sarasate, la notabilísima y celebrada pianista, madame Marx y el no menos notable pianista Sra. Otto; con placer inmenso daremos nuestro modestísimo aplauso a los muchos que han cosechado, con justicia, tan distinguidos artistas. Al saludar hoy, desde esas columnas al insigne y sin rival Sarasate, tendremos el honor de rendir el homenaje de nuestra más profunda admiración.¹⁵⁸⁸

La crítica posterior estuvo a la altura de las expectativas levantadas previamente. De nuevo resaltaron su técnica como “saltillos, dobles cuerdas, diversidad de posiciones, a cual más difíciles, esa ejecución maravillosa, que le presta la ligereza de sus dedos, aquel tirar del arco, que dicen los Paganinis, encanta, seduce”¹⁵⁸⁹ que agradaron sobre manera al público en especial en esta ciudad “donde hay escuela de música existen tantos aficionados”¹⁵⁹⁰. De Berta Marx resaltaron que era digna compañera del gran artista al igual que Otto Schmidt. Al terminar el programa, entre atronadores aplausos, se le pidió a Sarasate que tocara la jota o la muiñeira¹⁵⁹¹.

En el segundo concierto, el día 5, Sarasate “tuvo frases musicales felicísimas y en los pizzicatos saltillos y arpeggios dejó absorto al numeroso público”¹⁵⁹².

La Sociedad de Recreo quería haberle dado una velada en su honor en la que tenía pensado iluminar la noche de su concierto toda la Rúa Nova -calle donde se encuentra el

¹⁵⁸⁸ *Gaceta de Galicia*, 4 de febrero de 1896.

¹⁵⁸⁹ *Gaceta de Galicia*, 5 de febrero de 1896.

¹⁵⁹⁰ *Gaceta de Galicia*, 5 de febrero de 1896.

¹⁵⁹¹ Su famosa *Muiñeira* había sido estrenada en A Coruña el 14 de septiembre de 1886 (Nagore, 2014: 391).

¹⁵⁹² *Gaceta de Galicia*, 6 de febrero de 1896.

Teatro Principal de Santiago de Compostela- e ir a buscar a Sarasate en coche pero éste declinó dicha velada debido a que tenía que partir para Vigo “para poder cumplir los compromisos contraídos allí y visitar luego otras ciudades gallegas antes de pasar a Portugal”¹⁵⁹³. Tal como se menciona en esta cita, tras su gira gallega se dirigió al país luso, aunque en otros medios se dijo que iría a Madrid¹⁵⁹⁴, llegó a Oporto a finales de febrero¹⁵⁹⁵ para dirigirse a continuar hacia Lisboa para dar cuatro conciertos en dicha ciudad y finalmente volver a Madrid donde habían sido contratados por la Sociedad de Cuartetos¹⁵⁹⁶. En Oporto de dijo de su actuación en el Teatro de *São João* en prensa:

PABLO SARASATE. Este grande artista realiza hoje no Real Theatro de S. João do Porto o seu 1º concertó.

Dizem d’aquella cidade que é geral o entusiasmo e que o celebre artista debe ser alvo das maiores ovações.

Em Lisboa, quando Sarasate aquí veio a primeira vez, foi tal o successo que alcançou, que as cadeiras para os seus notáveis concertos chegaram a vender-se a 4\$500 réis e os camarotes attingiram preços fabulosos.

Como hontem dissemos o fenomenal artista debe achar-se em Lisboa na próxima semana e apresntar-se-a ao nosso publico no theatro de S. Carlos.¹⁵⁹⁷

En Santiago fue donde tuvo lugar la famosa anécdota del encuentro entre Sarasate y un violinista callejero que se reprodujo en diversos periódicos de distintas ciudades a nivel nacional¹⁵⁹⁸:

D. *Adolfito* y Sarasate.

Dicen en Santiago:

“Pasaba el trovador callejero D. *Adolfito* por delante del Hotel donde se hospedaba el distinguido artista, cuando precisamente éste se hallaba en el balcón conversando con Berta Marx y su esposo.

D. *Adolfo* detúvose delante del grupo, y sin conocer a los artistas, dijo que les dedicaba una mazurka, que comenzó a *ejecutar*.

Sarasate oyó al *violinista*, que tan pronto terminó el bailable, sacó su gorra para recoger una pieza de cinco pesetas que vino *rodando* desde el balcón a la calle.

La gente que presenció aquella escena, no pudo menos que comentarla y admirar la tranquilidad de D. *Adolfo*, que ignoraba que aquella moneda venía del primer violinista del mundo.”¹⁵⁹⁹

¹⁵⁹³ *Gaceta de Galicia*, 7 de febrero de 1896.

¹⁵⁹⁴ *La Correspondencia de España*, 18 de febrero de 1896.

¹⁵⁹⁵ *El Correo Gallego*, 23 de febrero de 1896.

¹⁵⁹⁶ *Gaceta de Galicia*, 27 de febrero de 1896.

¹⁵⁹⁷ *Diário Ilustrado*, 22 de febrero de 1896.

¹⁵⁹⁸ *El País* del 11 de febrero de 1896 y *Diario de Pontevedra* del 10 de febrero de 1896.

¹⁵⁹⁹ *El Correo Gallego*, 9 de febrero de 1896.



Imágenes de Pablo Sarasate y Berta Marx publicado en
Diario de Pontevedra, 11 de febrero de 1896

Tras tres meses sin que se levantase el telón del teatro de la Rúa Nova¹⁶⁰⁰, el 9 de noviembre de 1890 dio un concierto el violinista gallego Andrés Gaos acompañado por el pianista Vicente Zurrón y la orquesta Curros. Este concierto estuvo dedicado al Casino de Santiago y al Circo Artístico e Industrial. El programa fue:

Primera parte

- 1º Potpourri sobre motivos de la ópera “Marta” por la orquesta.- Alartei.
- 2º Barcarola, para piano.- Espadero.
- 3º Primer tiempo del gran concierto ob. 64 para violín.- Mendelssohn.
- 4º Melodía, por la orquesta.- Valle.

Segunda parte

- 1º Pavane, por la orquesta.- Brisson.
- 2º Polonesa brillante, para violín.- Wieniawski.
- 3º Rapsodia húngara núm. 2, para piano.- Liszt.
- 4º Aires Bohemios, para violín.- Sarasate.¹⁶⁰¹

Desde el momento en el que pisó las tablas del Teatro Principal se generó una simpatía entre el joven violinista y el público. Se menciona en la crítica que usó un Stradivarius, se le comparó a Sarasate en el uso de “notables pizzicatos, arranques de verdadero arte, ejercicios de doble cuerda, triple y cuádruple, harmónicos”¹⁶⁰²

Aprovechando su estancia en Santiago, Gaos dio otro concierto al día siguiente en los salones del Recreo Artístico e Industrial con este otro programa:

Primera parte

- 1º Transcripción brillante del Trovador para piano.- Valle.
- 2º Ballade et Polonaise para violín.- Vieuxtemps.
- 3º La Fileuse, para piano.- Raff.

¹⁶⁰⁰ *Gaceta de Galicia*, 10 de noviembre de 1890.

¹⁶⁰¹ *Gaceta de Galicia*, 8 de noviembre de 1890.

¹⁶⁰² *Gaceta de Galicia*, 10 de noviembre de 1890.

Segunda parte

1º Andante de concierto, para violín.- Mendelssohn.

2º Vals-Capricho para piano.- Rubinstein.

3º Gran Mazurka de salón, para violín Zorcyki.¹⁶⁰³

Unos días más tarde, encontramos un texto publicado en la *Gaceta de Galicia* en contestación a otro que había sido publicado previamente en *El pensamiento galaico*. Este texto inicial debía ser, por lo que se puede sobreentender, una crítica sobre el concierto de Andrés Gaos -firmada por J.B.C.- en la que no salía muy bien parado Pepe Curros,¹⁶⁰⁴ por lo que los profesores de la orquesta de Curros¹⁶⁰⁵ rogaban al director de *El pensamiento galaico* que reprodujese en su periódico el siguiente texto redactado por ellos:

¿Conque la orquesta bien eh? Pero la dirección desacertada... Decididamente el señor J.B.C. no sabe lo que se trae entre manos en achaques de música; que de saberlo no hubiera incurrido en tamaña contradicción. La orquesta bien y la batuta mal: son dos ideas que se repelen por antiestéticas; cónstele al señor J.B.C. y procure en lo ulterior no incurrir en dislates de tan grueso calibre.

Nos felicitamos de que el señor J.B.C. “le agradasen poquisimo y le pareciesen de un efecto desagradable la poca elegante batuta” (y vaya de pocos) y “la innecesaria seriedad y gesticulación de Pepe Curros”; decimos que nos felicitamos por aquello de que si el sábio no aprueba, malo, pero si el necio aplaude, peor. Y no digamos que el señor J.B.C. sea necio en absoluto, que somos los primeros en reconocer su claro talento y profunda erudición en otras materias ajenas por completo al arte musical; pero en esto es nécio de veras, á juzgar por la revista de que se ha hecho mérito, *confeccionada*, no sabemos si *de oficio ó á instancias de parte*.

En punto á la innecesaria seriedad y gesticulación ridícula etc. Habremos de decir al señor

J. B.C. que no participamos de su inclinación hácia los *Sátiros y Momos* y preferimos la gravedad en estos actos que de suyo la requieren.

Que al Sr. J.B.C. le agradase más la dirección del maestro Sr. Courtier con la valiosa cooperación del inspirado violinista Sr. D. Manuel Valverde, cuestión es de gustos... Nosotros preferimos á Pepe Curros como preferiríamos y nos hubiera gustado más que el señor J.B.C., en vez de meterse en libros de caballerías escribiendo revistas musicales se dedicase á otras cosas para las que le sobran talento y discreción y se dejase de tocar el *vivión*, ó lo que es peor el *bombo* en las murgas de sus revistas musicales.¹⁶⁰⁶

A los pocos días pasó a dar un concierto en A Coruña, recordemos que por aquellas fechas Gaos estaba pensionado por la Diputación de esta provincia¹⁶⁰⁷. Sobre el repertorio que defendió en la gira que daba por aquellas fechas en distintas ciudades de la geografía gallega, la prensa decía que no era fácil decir cuáles son las piezas que mejor ejecuta entre su clasicismo con el que interpretaba el *Concierto* de Mendelssohn “sembrado de dificultades

¹⁶⁰³ *Gaceta de Galicia*, 10 de noviembre de 1890.

¹⁶⁰⁴ Exactamente decía que “La orquesta bien; pero la dirección no muy acertada, ciertamente. Nos agradan poquisimo, porque son de un efecto desagradable, la poca elegante batuta y la innecesaria seriedad y gesticulación ridícula de Pepe Curros, que como violinista resulta un músico aceptable, aunque quisiéramos verlo en una orquesta dirigida por el notable maestro D. José Courtier y en la que figurase el inspirado violinista Manuel Valverde” (*Gaceta de Galicia*, 13 de noviembre de 1890).

¹⁶⁰⁵ Luis R. Gigirey, Juan Cabanas, Esteban Caamaño, Álvaro Soto y Santiago Cimadevila.

¹⁶⁰⁶ *Gaceta de Galicia*, 13 de noviembre de 1890.

¹⁶⁰⁷ *La España Artística*, 15 de octubre de 1890.

insuperables para la mayoría de los violinistas”¹⁶⁰⁸, la *Polonesa* de Wieniawski que “subyuga por la elegancia”¹⁶⁰⁹, la *Mazurka* de Zarzichi en la que “seduce por la delicadeza y la gracia”¹⁶¹⁰ o en los *Aires Bohemios* de Sarasate en los que “arrebata, por el brío y el fuego en que se inflama”¹⁶¹¹.

Se anunció en la prensa compostelana a principios de 1900 una posible gira por Galicia de Andrés Gaos y su esposa América Montenegro -también violinista y profesora del conservatorio nacional de Buenos Aires-, ambos acompañados por el pianista Canuto Berea. Se decía que, de ser así, darían en Santiago 2 o 3 conciertos¹⁶¹² pero no nos consta que se llevasen a cabo tales actuaciones.

En breve se tendrán más datos de estos conciertos y de Andrés Gaos gracias al trabajo que está realizando el Grupo Organistrum de la Universidad de Santiago de Compostela dentro del I+D+i *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (HAR2015-64024-R) dentro del cual se ha traído desde Buenos Aires el legado del violinista gallego y ha quedado depositado en la Biblioteca de América de la propia USC y se han organizado toda una serie de actividades dentro del año Gaos.

Para abrir el año 1913 vinieron el pianista alemán Harold Baüer y el violinista Antonio Fernández Bordas¹⁶¹³ a dar un concierto el día 1 de enero a las 18.30h¹⁶¹⁴. Entre las obras interpretadas estaban las de Beethoven, Schumann, Chopin y Sarasate, siendo todas “ejecutadas con maestría tal que el numeroso y selecto público les tributó a ambos tantas ovaciones como números formaban el programa”¹⁶¹⁵. Como antecedente a este concierto realizó la prensa compostelana una amplia reseña biográfica de ambos intérpretes. El violinista orensano se dio a conocer a los siete años en un gran concierto en Pontevedra, ingresó con nueve años en la Escuela de Música y Declamación de Madrid y con doce consiguió el primer premio en el concurso del conservatorio con la interpretación del concierto de Mendelssohn y estando Pablo Sarasate y Emilio Arrieta como miembros del tribunal; se presentó como solista ante el público de Madrid en los concierto de la antigua Sociedad que dirigía Mancinelli, fundó los cuartetos del Ateneo, fue profesor del Conservatorio de Madrid ocupando el lugar de Monasterio tras su defunción y llegó a tocar frecuentemente con Saint-Saens, Casals o Baüe, por mencionar algunos de sus méritos artísticos¹⁶¹⁶. Desde *El Eco de Santiago* le dedicaron estas palabras:

Bordas, como violinista, encierra en sí los dos diferentes aspectos del instrumentista moderno: arte y virtuosismo. Artista de alma, temperamento exquisito y hombre cultísimo, no se ha dejado seducir por las llamativas

¹⁶⁰⁸ *Ilustración musical hispano-americana*, 15 de noviembre de 1890.

¹⁶⁰⁹ *Ilustración musical hispano-americana*, 15 de noviembre de 1890.

¹⁶¹⁰ *Ilustración musical hispano-americana*, 15 de noviembre de 1890.

¹⁶¹¹ *Ilustración musical hispano-americana*, 15 de noviembre de 1890.

¹⁶¹² *El Eco de Santiago*, 3 de enero de 1900.

¹⁶¹³ Antonio Fernández Bordas (Ourense, 12 de enero de 1870 - Madrid, 18 de febrero de 1950) fue un violinista discípulo de Pablo Sarasate y de Jesús de Monasterio. Inició sus estudios de solfeo y violín con su tío Antonio Fernández quien era maestro de capilla de la Catedral de Ourense y ofreció su primer concierto en Pontevedra a los siete años de edad, justo antes de desplazarse a estudiar a Madrid. Accedió a la cátedra de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1907, sucediendo a su mentor Monasterio, institución de la que fue director a partir de 1921 (Iglesias Álvarez, 1999a).

¹⁶¹⁴ *El Eco de Santiago*, 19 de diciembre de 1912.

¹⁶¹⁵ *El Eco de Santiago*, 2 de enero de 1913.

¹⁶¹⁶ *El Eco de Santiago*, 30 de diciembre de 1912.

apariencias de un mecanismo extraordinario. En posesión de un magistral dominio sobre el instrumento, verdadero virtuoso del violín, no se ha conformado con ese solo título; ha ido más allá, hacia el arte supremo de los grandes genios de la música, buscando en sus interpretaciones placer supremo para su alma artista y digno objeto a su vida musical. Y Bordas, hoy joven en el período medio y fecundo de su existir, encierra en perfecto equilibrio la maestría interna y subjetiva necesaria para la interpretación del arte clásico, y la brillantez prodigiosa, el tecnicismo dominador y objetivo que exige la moderna “literatura” especial del violín, desde Paganini hasta Sarasate, Wienawsky y Wilheljm.¹⁶¹⁷

Su acompañante, el pianista Harol Baüer, había nacido en Londres el año 1873 e inicialmente comenzó sus estudios de música con el violín para cambiarlo posteriormente por el piano. La razón de este cambio la narraba así él mismo:

“Habiendo llegado a París en 1892 como violinista y sin ninguna idea de cambiar de instrumento, hice desde luego esfuerzos sobrehumanos para abrimme paso, haciéndome oír en los conciertos. Sin amigos y casi sin recursos no pude hacerme una posición y tuve que dedicarme a dar lecciones. Entre tanto estudiaba el piano como aficionado y únicamente con el objeto de desenvolver mis conocimientos musicales. Al cabo de un año conocí a un empresario que me propuso un día a quemarropa si quería hacer una tournée por Rusia con una célebre cantante en calidad de pianista, pues el que la acompañaba enfermó de repente, al ponerse en viaje; acepté, haciendo la excursión que duró cinco meses. De vuelta a París un violinista solicitó mi concurso para uno de sus conciertos, y obtuve un gran éxito. Desde aquel momento creí un deber al dejar el violín por completo y consagrarme por completo al piano”.¹⁶¹⁸

El 26 de abril de 1868 actuó la violinista Catalina Lebouys acompañada por la orquesta dirigida por Hilario Courtier. Esta visita debía estar dentro de una gira por España ya que encontramos reseñas en otras ciudades como fue el caso de su paso por Pontevedra donde dio un concierto el 28 de mayo de 1869 acompañada por el pianista Prudencio Piñeiro (Romera Castillo, 1997: 656) o en Córdoba en enero de 1867 (Fernández Moreno, 2014: 95). Su actuación compostelana estuvo dedicada al cuerpo escolar de Santiago. El programa de este concierto fue:

Primera parte

- 1º Sinfonía
- 2º Fantasía di Concerto Sull Opera LA FAVORITA, por Mlle. Lebouys.
- 3º Sinfonía de la Opera SEMIRAMIS, por la Orquesta
- 4º Fantaisie du SCENE DE BALLET, por Mll. Lebouys.

Segunda parte

- 1º Romanza de Barítono y Concertante en la Opera IL TROVATORE, por la Orquesta.
- 2º Variaciones brillantes sobre motivos de la Opera EL BARBERO DE SEVILLA por Mll. Lebouys.
- 3º Final del segundo acto de la Zarzuela LOS DIAMANTES DE LA CORONA, por la orquesta.
- 4º SOUVENIRS DE BELLINI, po Mll. Lebouys.¹⁶¹⁹

¹⁶¹⁷ *El Eco de Santiago*, 30 de diciembre de 1912.

¹⁶¹⁸ *El Eco de Santiago*, 30 de diciembre de 1912.

¹⁶¹⁹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1840-1928)”, legajo 1, folio sin numerar (cartel).

El 15 de octubre de 1887 de la joven violinista de 23 años Gabriela Neusser¹⁶²⁰ dio un concierto en el Teatro Principal aprovechando que daría algunos otros en las distintas sociedades de recreo compostelanas de aquella época. Previamente a su llegada a Compostela, había actuado en Pontevedra y Vigo desde donde llegaron buenas críticas alabando la limpieza de sus escalas, el sentimiento en la emisión del sonido destacando la interpretación de la *Cavatina* de J. Raff, la *Danza de las Sílides* de D. Popper, el *Grand Aire* de J. S. Bach y los *Aires Bohemios* de P. Sarasate¹⁶²¹. En su actuación compostelana demostró una gran fuerza de arco, de tono, de seguridad y delicadeza en la *ballade et polonaise*, en el *Ave María de Gounod* parecía un ángel debido a su ideal figura unida al traje sencillo pero elegantísimo que vestía, demostró una gran escuela y estudio en la *Cavatina* de Raff, el *Air Russe* de Wienawsky y los *Aires Bohemios* de Sarasate¹⁶²². Completó el programa el violonchelista Sr. Caselle que ejecutó una fantasía sobre *La Sonnambula*, la *Zarabanda* y *Gavotta* de Popper y el *Souvenir de Maria* además de los Srs. Lens y Chaves quienes acompañaron alternativamente en el piano a los dos artistas Neusser y Casella¹⁶²³.

5.6.5. Solistas vocales: Gerardo del Castillo, Antonio Baldelli, Emma Nevada, Julio Brandón, Campo Hervella, Pilar Pinedo, Daniel y Cástor Méndez Brandón, Elena Fons.

Entre los cantantes que actuaron en el Teatro Principal se encontraban tanto artistas gallegos como fue el caso del tenor Gerardo del Castillo o Daniel y Cástor Méndez Brandón, como foráneos ya fuesen miembros de compañías de ópera o zarzuela que estaban de paso por la ciudad, o solistas extranjeros como Emma Nevada o el afamado caricato Antonio Baldelli.

El primer caso que veremos es el del joven tenor gallego Gerardo del Castillo que dio un concierto el 29 de septiembre¹⁶²⁴. Estuvo acompañado por un grupo de cámara formado por Hilario Courtier y Santiago Tafall interpretando el siguiente programa¹⁶²⁵: escena de ballet de Beriot por Courtier, aria de tenor de *Il Trovatore* por Castillo, fantasía para violín de Beriot por Tafall, arietta *Non posso vivere senza dite* de Campana por Castillo, *Carnaval de Venecia* por Courtier y la *Macarena* (canción española) por Castillo. Al día siguiente del concierto encontramos un extenso comentario en la prensa:

¹⁶²⁰ “Gabriela Amann Neusser, es hija de un oficial de Estado Mayor austríaco. Nació el año 1867. Primeramente estudió en el Conservatorio de Viena, dedicándose al piano. Después resolvió ocuparse solo del estudio y aprendizaje del violín, dando lecciones con el distinguido Sr. Grüm Sarasate y Joachim, director del Conservatorio de Berlín, también fueron sus maestros quedando tan reputados profesores, completamente satisfechos de los adelantos de tan aprovechada discípula. Su primer concierto lo dio en España, en el Teatro Real de Madrid, el 11 de mayo de 1887, alcanzando un éxito que debe y puede calificarse de extraordinario. Ahí están los artículos publicados al día siguiente por *El Imparcial*, *La Correspondencia*, *El Liberal* y *El Globo* en que se le tributan entusiastas frases, augurándola un porvenir tan lisonjero como brillante. La misma noche de su *debut* en el Real, el afamado maestro Monasterio, verdadera eminencia de nuestro arte musical patrio, estuvo a visitarla en el *camarin* que ocupaba, expresándole su admiración y su entusiasmo. De Madrid pasó la señora Amann Neusser a Lisboa y allí dio varios conciertos en el teatro de San Carlos, pasando después a Oporto, donde también se dejó oír, con igual suceso e idéntico éxito. En París contrajo matrimonio con el Sr. Ebo Amann, empresario de teatros y nacido en Austria. Dicho señor dirige la *Gaceta Musical*, de cuya publicación es propietario. [...] El violín que usa es de los llamados *Guarnerio* y está valuado en 26.000 pesetas.” (*Crónica Meridional*, 25 octubre de 1889).

¹⁶²¹ *Gaceta de Galicia*, 18 de septiembre de 1887.

¹⁶²² *Gaceta de Galicia*, 22 de septiembre de 1887.

¹⁶²³ *Gaceta de Galicia*, 22 de septiembre de 1887.

¹⁶²⁴ Inicialmente fue anunciado para el día 25 pero se pospuso hasta el 29.

¹⁶²⁵ *El Diario de Santiago*, 24 de septiembre de 1878.

[...] Gerardo del Castillo es un artista. Siente y posee el secreto de hacer sentir. Cuenta con algo más que con una voz hermosamente simpática; ha estudiado mucho al lado de los grandes maestros, vocaliza y modula admirablemente y conoce la música de maravilla.

Cantando la romanza “Non posso vivere” de Ruy Blas, nos cautivó.

El aria de “Il Trovatore”, ha sido valientemente interpretada, y después de oída hemos pensado que al Sr. Castillo, que todavía es un niño, esperan verdaderos triunfos en la escena. A los veintiún años todavía no está la voz formada, sin embargo el Sr. Castillo, ha dado repetidas veces y con exacta entonación y medida el *do de pecho* y su voz no se ha debilitado ni un punto durante el largo concierto.

Los admiradores del joven tenor, le obsequiaron con una hermosa corona de laurel.

Yo no sé si Hilario Courtier toca bien o mal; pero sé que su violín es como una hechicera, fascina y enloquece.

He oído a muchos reputados profesores, les admiré, pero sus notas no han pasado de mis oídos. Courtier arranca al violín acentos que llegan al corazón.

Santiago Tafall es el discípulo predilecto de Courtier.

Su alma de artista ha hecho de la música una religión, y la rinde un culto fervoroso y entusiasta.

Ayer interpretó un aire fantástico de Beriot, con una suavidad y una dulzura, que involuntariamente nos hicieron pensar en esas notas celestiales que, acaso un hada misteriosa viene a murmurar a nuestro oído en medio de nuestros sueños de dicha. [...] ¹⁶²⁶

El 28 de mayo de 1891 tuvo lugar un concierto, anunciado como “soiré”, con un cuarteto de conformado por el Sr. Romero, el Sr. Rubio, la Srta. Aponti y el Sr. Baldelli (quien volvería a Santiago a los cuatro años) que estuvieron acompañados por el Sr. Puig al piano, todos ellos contratados por el Sr. Cepillo. Interpretaron la siguiente selección:

PRIMERA PARTE

Sinfonía

1º Romanza de la ópera Favorita, por el Sr. Romero.- Donizetti.

2º Adagio y estudio de concierto, para violoncello, por el Sr. Rubio.- Rubio.

3º T'amo ancora, por el Sr. Baldello.- Tosti.

4º a. “En el mar” Barcarola.

b. Una fiesta en España (Escenas campestres), por el Sr. Puig.- Zabalza.

5º Il bacio (vals), por la Sta. Aponte.- Arditi.

6º Apsi (Melodía), por el Sr. Baldelli.- Tosti.

SEGUNDA PARTE

Sinfonía

1º Ti rapieri (romanza), por el Sr. Romero.- Tosti.

2º Mazurka (violondello), por el Sr. Rubio.- Popper.

3º Sul la margine d'un rio Stornello popolare, música y letra del Sr. Baldelli.

4º Aria de Los Amantes de Teruel, por la Sta. Aponte.- Bretón.

5º Célebre Tarantela, por el Sr. Bardolli.- Rossini.

6º Duetto del Trovador, por la Sta. Aponte y el Sr. Romero.- Verdi.

Acompañará al piano el distinguido maestro Sr. Puig. ¹⁶²⁷

¹⁶²⁶ *El Diario de Santiago*, 30 de septiembre de 1878.

¹⁶²⁷ *Gaceta de Galicia*, 27 de mayo de 1891.

El 17 de agosto de 1895 llegó a Santiago la famosa tiple Emma Nevada¹⁶²⁸ para dar un concierto en el Teatro Principal compostelano al día siguiente con este programa:

Primera parte

- 1º Sinfonía de la orquesta
- 2º ¡Oh! Paradiso Romanza de la ópera africana por el señor Gomis.
- 3º Cavatina de la ópera El Barbero de Sevilla por la señora Nevada.
- 4º Romanza de la ópera Los Pescadores de perlas por el señor Gomis.
- 5º Gran wals de la ópera Dinorah por la señora Nevada.

Segunda parte

- 1º Sinfonía por la orquesta.
- 2º Zorzico por el señor Gomis.
- 3º Tema y variaciones del Carnaval de Venecia por la señora Nevada.
- 4º Romanza de la ópera La Forza del Destino por el señor Gomis.
- 5º Gran wals de la ópera Romeo y Julieta por la señora Nevada.¹⁶²⁹

Esta presentación se calificó de “inesperado acontecimiento”¹⁶³⁰ y el público salió complacidísimo del concierto. Como despedida cantó las siguientes palabras escritas por ella misma en agradecimiento a la ciudad de Santiago por su acogida:

“Adiós, Santiago querido;
mi alma vive aquí;
la vida, tus favores
han sido para mí,
Adiós, Santiago querido;
te dejo el corazón
como eterno recuerdo
de gratitud y amor”.¹⁶³¹

En octubre de 1895 dio dos conciertos el caricato del Teatro Real Antonio Baldelli, ya conocido en el Teatro Principal, junto con la tiple de ópera Amalia Paoli y el pianista Saturnino Fresno¹⁶³² que venían de actuar en el Teatro Tamberlick de Vigo¹⁶³³. El programa del primer concierto del 8 de octubre fue:

Primera parte

- 1º Sinfonía por la orquesta.
- 2º Minuetto, Weber, por el señor Fresno.
- 3º Aria de la ópera, Africana, Meyerbeer, por el señor Paoli.
- 4º Aria de la ópera Mignon, Thomas, por el señor Paoli.
- 5º Aria Don Magnífico de la ópera Cenerentola, Rossini, por el señor Baldelli.
- 6º Sevillanas, Albéniz, por el señor Fresno.
- 7º Dúo de la ópera Elixir D'Amore.

¹⁶²⁸ Emma Nevada (7 de febrero de 1859 - 20 de junio de 1940), nacida como Emma Wixom, fue una soprano estadounidense especialmente reconocida por sus actuaciones en óperas de Vincenzo Bellini y Donizetti y los compositores franceses Ambroise Thomas, Charles Gounod, y Léo Delibes. Considerada una de las mejores sopranos de coloratura de finales del siglo XIX y principios del XX, sus papeles más famosos fueron Amina en La Sonnambula, y los protagonistas en Lakmé, Mignon, Mireille y Lucia di Lammermoor. [consultado el 20 de febrero de 2017: <https://www.britannica.com/biography/Emma-Nevada>].

¹⁶²⁹ *Gaceta de Galicia*, 17 de agosto de 1895.

¹⁶³⁰ *Gaceta de Galicia*, 20 de agosto de 1895.

¹⁶³¹ *Gaceta de Galicia*, 20 de agosto de 1895.

¹⁶³² *Gaceta de Galicia*, 8 de octubre de 1895.

¹⁶³³ *Gaceta de Galicia*, 1 de septiembre de 1895.

Segunda parte

- 1º Sinfonía por la orquesta.
- 2º Villanella, Raff, por el señor Fresno.
- 3º Habanera de la ópera Carmen, Bizet, por la señorita Paoli.
- 4º Perché! Melodía, Filippi y Sul Margine D'un Río, Baldelli, por el mismo.
- 5º Dúo de la ópera Favorita, Donizzetti, por la señorita Paoli y señor Paoli.
- 6º Cádiz jota (transcripción), A.G. del Valle, por el señor Fresno.
- 7º Aria bufo cómica Son Checco, de Giose, por el señor Baldelli.¹⁶³⁴

La crítica de este concierto estuvo redactada por Augusto Milón quien, ya en la anterior visita del caricato, había demostrado su simpatía y especial cariño por él. En esta ocasión volvió a dedicarle similares palabras al intérprete además de también puntualizar la actuación del resto de artistas que le acompañaron “la señorita Paoli, ha cantado con mucho gusto y afinación el aria de la Africana, la habanera de la ópera Carmen y el dúo de Favorita, acompañada de su hermano el tenor señor Paoli, quien estuvo muy bien [...] el pianista señor Fresno, es un maestro consumado, y sabe demostrarlo”¹⁶³⁵.

El segundo concierto del día 10 estuvo integrado por las siguientes obras:

Primera parte

- 1º Sinfonía por la orquesta
- 2º *El Banjo*, (capricho americano) Gottschalk, por el señor Fresno.
- 3º Aria ópera *Gioconda*, Ponchielli, por el señor Paoli.
- 4º Aria ópera *Favorita*, Donizetti, señorita Paoli.
- 5º Aria clásica del *Sordo*, en la ópera *El Matrimonio Segreto*, Cimarossa, por el señor Baldelli.
- 6º *La Campnella*, Liszt, por el señor Fresno.
- 7º *Merciaguolo*, Vianesi, por el señor Baldelli.

Segunda parte

- 1º Sinfonía por la orquesta.
- 2º Valse Cromatique, Godard, por el señor Fresno.
- 3º a) Vals *Extasis*, Arditi. b) Bariami Gigi, Serrano, por la señorita Paoli.
- 4º *Se tu voi mia bella*, Massenet, por el señor Baldelli.
- 5º *Dernier Amour*, Goutschald, por el señor Fresno.
- 6º Dúo ópera *Aida*, Verdi, por la señorita Paoli y señor Paoli.
- 7º *Tarantella*, Rossini, señor Baldelli.

A las ocho y media de la noche.

En un intermedio, la señorita Paoli cantará un obsequio al público, el *Ave María* del maestro José Curros.¹⁶³⁶

Baldelli recitó con pronunciado acento italiano estas coplas de sabor andaluz y regional:

Se murió y sobre su cara
un pañuelo le eché
la boca que yo besé
vida mía...
Si yo fuera aquí estudiante
todas las noches de luna

¹⁶³⁴ *Gaceta de Galicia*, 8 de octubre de 1895.

¹⁶³⁵ *Gaceta de Galicia*, 9 de octubre de 1895.

¹⁶³⁶ *Gaceta de Galicia*, 9 de octubre de 1895.

vida mía,
saliera a cantar mis penas al son de dulce bandurria
al son de dulce bandurria
vida mía.
Santiago de Compostela
nunca te podré olvidar
vida mía,
aquí los aplausos suenan
a música celestial
vida mía.

Del tenor Paoli se dijo a posteriori que era “joven pero posee mucha voluntad y genio artístico y una voz que habrá de perfeccionar mucho en Milán, para donde emprenderá pronto viaje” y de la mezzo soprano Paoli que “reúne portentosas facultades”¹⁶³⁷ a la hora de interpretar el *Ave María* de Curros. Tras sus actuaciones en Santiago partieron el 11 de octubre para A Coruña donde anunciaban que darían dos grandes conciertos.

Pasamos al año 1902 para encontrar el 24 de enero el concierto del bajo Julio Brandón quien estuvo acompañado por la rondalla, al piano por el Sr. Soto y al chelo por el Sr. García. Se siguió el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

“Paso doble”, para rondalla, por García Giménez.
“Pizzicato, Carbonell”, Rondalla.
“¡Ella giammai m’amol!” grandiosa aria de la ópera Don Carlo, Sr. Brandón.
“Bailable de Massenet”, para violoncello y piano por los Sres. García y Soto.
“Meus amores”, melodía de Baldomir, Sr. Brandón.

SEGUNDA PARTE

“Suicida”, monólogo del eminente dramaturgo D. José Echegaray, desempeñado por el distinguido y simpático escolar D. Agustín Gamalle.
“Pif-Paf”, célebre canción de la ópera *Los Hugonotes*, Sr. Brandón.
“Que facedes bágoas miñas” de D. José Curros, Sr. Muras.
“Pavana Lucena y Vals Liedubal”, Rondalla.
“Vecchia zimarra y ¡Povera mamma!”, Señor Brandón.

TERCERA PARTE

“Los matamos”, juguete en un acto y en verso original de los aplaudidos actores señores Navarro y Navarro, desempeñado por los Sres. Soto y Gamallo.
“Aria” de la ópera *Un ballo un maschera*, señor Muras.
“Fados del Sr. Carneiro”, ejecutados al piano por el Sr. García (a petición de varios amigos).
“Tu che fai la dormentada”, serenata de la ópera *Fausto*, Dr. Brandón.¹⁶³⁸

La rondalla que dirigía el joven maestro García Giménez fue objeto de nutridas ovaciones con las cuales le obligaron a que repitiese varias de las hermosas composiciones que ejecutó, también fueron muy aplaudidos los Sres. Muras, Soto y Gamallo en los diferentes números que interpretaron. El beneficiado cantó con verdadero *amore* los números del programa y el público le demostró cuánto apreciaba su labor artística.¹⁶³⁹

¹⁶³⁷ *Gaceta de Galicia*, 11 de octubre de 1895.

¹⁶³⁸ *El Eco de Santiago*, 23 de enero de 1902.

¹⁶³⁹ *El Eco de Santiago*, 25 de enero de 1902.

El bajo Sr. Brandón dio de nuevo otro concierto¹⁶⁴⁰ el 9 de marzo, esta vez dedicado a los jefes y oficiales del regimiento de infantería de Zaragoza que estaban de guarnición en Santiago¹⁶⁴¹. Le acompañaron en este concierto los Sres. García Jiménez, Muras, Soto y Gamallo que ya le habían acompañado en la última ocasión que había pisado las tablas del Teatro.

La siguiente actividad que encontramos de este tipo tuvo lugar el 30 de julio de 1902. Sólo sabemos que fue interpretado por el tenor gallego Campo Hervella y la banda Benéfica¹⁶⁴².

El 31 de octubre de 1903, aprovechando que el empresario de teatros Pedro Echevarría estaba de paso por nuestra ciudad con algunos artistas de su compañía, entre ellos la aplaudida Pilar Pinedo, y dieron una velada en el teatro principal contando con la participación del Orfeón Vasco-Navarro¹⁶⁴³. Los cantantes estuvieron acompañados por Ángel Brage al piano. El programa fue:

- 1º Sinfonía al piano por el profesor D. Lius Ángel Brage Villar.
- 2º La preciosa comedia en prosa y verso del Sr. Mota *Los Monigotes*, desempeñada por las señoritas pineda y Martínez y el Sr. Díaz.
- 3º *Despedida do emigrante*, Balada gallega para orfeón por L. T. G.
- Illum abarra*. Canto vasco por Mogoroa, interpretadas por el orfeón Vasco Navarro.
- 4º Intermedio por la primera tiple Srta. Dª Pilar Pinedo, cantando Malagueñas y Tientos.
- 5º La preciosa zarzuela *Carlitos traga vientos*, desempeñada por las principales partes de la compañía. Esta zarzuela será acompañada al piano por el maestro D. Luis Brage Villar.¹⁶⁴⁴

También encontramos casos de conciertos de alumnos como sucedió el 8 y 9 de octubre. Los hermanos Daniel y Cástor Méndez Brandón¹⁶⁴⁵ estuvieron acompañados por María Rodrigo -pianista de 14 de años- y el cuarteto formado por profesores del Teatro Real de Madrid. El programa del día 8 fue:

Primera parte

- 1º. Por el cuarteto, *Overtura de Jone*.- Petrella.
- 2º. Por el señor Méndez Brandón (don Daniel):
Mia esposa para la mia Brandiera, romanza italiana .- Rotoll.
Negra sombra, melodía gallega.- Montes.
- 3º. Por el cuarteto, *Andante de la 5ª sinfonía*.-Beethoven.
- 4º. Para piano, por la señorita María Rodrigo:
Berceuse ob.57.- Chopin.
Grande wals ob. 42.- Chopin.
- 5º. Por el señor Méndez Brandón (don Castor).
Se tu m'amassi, Melodía italiana.- Denza.
Lonxe d'a terriña, Melodía gallega.- Montes.
- 6º. Por el cuarteto, *Marcha militar*.- Schubert.

Segunda parte

- 1º. Por el cuarteto, *Preludio de Lohengrin*.- Wagner.

¹⁶⁴⁰ Ya había dado dos conciertos 1 y el 24 de enero de este mismo año como acabamos de ver unas líneas más arriba.

¹⁶⁴¹ *El Eco de Santiago*, 7 de marzo de 1902.

¹⁶⁴² *El Eco de Santiago*, 29 de julio de 1902.

¹⁶⁴³ *El Eco de Santiago*, 29 de octubre de 1903.

¹⁶⁴⁴ *El Eco de Santiago*, 30 de octubre de 1903.

¹⁶⁴⁵ Cástor Méndez Brandón nació en Xinzo de Limia en 1864 y murió en Celanova en 1920. Además de ser barítono fue abogado, poeta y político (Paz Gago, 2004: 155-170).

- 2º. Por la señorita Rodrigo (piano) *Rapsodia húngara número 6.*- Liszt.
- 3º. Por el señor Méndez Brandón (don Daniel).
Foi pol-o mes de Nadal, Canción gallega.- Adalid.
Monólogo de la Tempestad.- Chapí.
- 4º. Por el cuarteto, Fantasía de la ópera *Bohème.*- Puccini.
- 5º. Por el señor Méndez Brandón (don Castor):
A tanto amor, romanza de la ópera *Favorita.*- Donizetti.
Un adiós a Maruxiña, Melodía gallega.- Chané.
- 6º. Por el cuarteto, *Serenata.*-Saint Saens.
- 7º. Por los señores Méndez Brandón, *Dúo Il Pescatore.*- Mansocchi.¹⁶⁴⁶

El programa de la segunda actuación fue:

Primera parte

- 1º. Por el cuarteto, *Overtura de Tutti in marchera.*- Pedrotti.
- 2º. Por el señor Méndez Brandón (don Daniel):
Ideale: melodía italiana .- Tosti.
Fados portugueses.
- 3º. Por el cuarteto: *Fantasía Fausto.*- Gounod.
- 4º. Para piano, por la señorita María Rodrigo:
Nocturno ob.15 n.º 2.- Chopin.
La Fileuse.- Mendelssohn.
- 5º. Por el señor Méndez Brandón (don Castor).
Bagoas e sonos.- Adalid.
Non ti destare: Serenata.- S. Almagro.
- 6º. Por el cuarteto: Jota de la ópera *La Dolores.*- Bretón.

Segunda parte

- 1º. Por el cuarteto, Preludio de la ópera *Cavalleria Rusticana.*- Mascagni.
- 2º. Por la señorita Rodrigo:
Minueto.- Beethoven.
La caza.- Mendelssohn.
- 3º. Por el señor Méndez Brandón (don Daniel).
Salayos: melodía gallega.- Lens.
Canciones francesas.
- 4º. Por el cuarteto: *Mandolinata*, pizzicato.- Seller.
- 5º. Por el señor Méndez Brandón (don Castor):
Aria de la ópera *Puritanos.*- Bellini.
Los consejos, habanera.- Álvarez.
- 6º. Por el cuarteto: Fantasía de la ópera *La Africana.*- Meyerbeer.
- 7º. Por los señores Méndez Brandón, *Gran Dúo de la ópera Puritanos.*- Bellini.¹⁶⁴⁷

En estos conciertos Cástor, quien venía de interpretar *Aida* en el teatro de San Fernando de Sevilla con Matilde Lermia y la Parsí, cantó magistralmente *La Favorita* y el *Adiós a Mariquiña* a pesar de estar acatarrado. De Daniel la prensa dijo que “es el *fadista* que en Portugal le creerían hijo del reino lusitano, lo mismo que en Francia un *pagisien* de los *boulevardieus* del barrio latino o de Montmartre y en Galicia nuestro Brandón de Celanova que dice las melodías de Baldomir, Chané y Montes como nadie”¹⁶⁴⁸ y tras interpretar *Salayos*

¹⁶⁴⁶ *El Eco de Santiago*, 6 de octubre de 1904.

¹⁶⁴⁷ *El Eco de Santiago*, 8 de octubre de 1904.

¹⁶⁴⁸ *Gaceta de Galicia*, 10 de mayo de 1904.

de Enrique Lens recibieron ambos, el compositor se encontraba entre el público, una gran ovación. La niña María Rodrigo fue mimada por el público, “siendo admiradísima por la seguridad, limpieza y talento con que ejecuta cuanto ella quiere, pues sus manos recorriendo el teclado responden a la inteligencia de artista cuyo maestro puede estar orgulloso de la ya hoy profesora”¹⁶⁴⁹. Destacó la labor del cuarteto en la *Mandolinara*, la *Africana* y en la jota de *La Dolores*, en especial el chelista en las sicilianas de *Cavalleria Rusticana*, al igual que lo hizo el Sr. Rodríguez al piano.

El 11 y 12 de febrero de 1905 dieron dos conciertos los artistas que formaban parte de la compañía de ópera de Juan Biel que, dado que no encontramos registros del paso de esta compañía por el Teatro Principal, suponemos estaba en Santiago de paso hacia otra ciudad. Entre los intérpretes estaban la mezzosoprano Sra. Galán, el tenor Sr. Leal, el bajo Sr. Cajal y los pianistas Sr. González y Sr. Giménez¹⁶⁵⁰. El programa del primer concierto fue:

PRIMERA PARTE

1. Serenata de “El Barbero de Sevilla”, Rossini, por el tenor Sr. Leal.
2. “Figlio mio”, romanza de la ópera “Il Profeta”, Meyerbeer, por la eminente contralto Sra. Galán.
3. Aria de la ópera “Don Carlo”, por el Sr. Cajal.
4. Dúo de la ópera “Favorita”, Donizetti, por la Sra. Galán y el Sr. Leal.

SEGUNDA PARTE

1. “Canto del Presidiario”, Álvarez, por el Sr. Cajal.
2. Dúo de la ópera “Mignon” (2º acto) por la Sra. Galán y el Sr. Cajal.
3. “A María meri, C. O. H. de la mía”, canciones napolitanas por la señora Galán.

TERCERA PARTE

1. Aria de la ópera “Lucia”, Donizetti, por el Sr. Leal.
2. Ronda del paga de “Il Hugonoti”, Meyerbeer, por la Sra. Galán.
3. Romanza y dúo del primer acto de la ópera “Favorita”, Donizetti, por el Sr. Leal y el Sr. Cajal.
4. “Los ojos negros”, canción española del maestro Álvarez por la señora Galán.¹⁶⁵¹

El programa del segundo concierto:

PRIMERA PARTE

1. Rasconte de la ópera “Hugonotes” por el tenor Sr. Leal.
2. ¡Oh! Mio Fernando- Romanza de la ópera “Favorita” por la eminente contralto Sra. Galán.
3. Aria de la ópera “Ebrea” por el bajo Sr. Cajal.
4. Dúo de la ópera “Mignon” por la señora Galán y el Sr. Cajal.

SEGUNDA PARTE

1. Balara del “Rigoletto” por el señor Leal.
2. Romanza de la ópera “Mignon” por la Sra. Galán.
3. Aria de la ópera “Sonambula” por el Sr. Cajal.

TERCERA PARTE

1. “Dormi pure”, melodía italiana por el Sr. Cajal.
2. Brindis de la ópera “Lucrezia Borgia” por la Sra. Galán.
3. Raconto de la ópera “Lohengrin” por el Sr. Leal.
4. “Consejos”, canción española de Álvarez por la Sra. Galán.¹⁶⁵²

¹⁶⁴⁹ *Gaceta de Galicia*, 10 de mayo de 1904.

¹⁶⁵⁰ *El Eco de Santiago*, 9 de febrero de 1905.

¹⁶⁵¹ *El Eco de Santiago*, 10 de febrero de 1905.

En octubre de 1905 se anunció un concierto para el 8 de octubre organizado por la Unión Artística en el que participó el conocido barítono Antonio Negrini acompañado por Zubigalla al violín y Brage al piano. El programa anunciado era:

PRIMERA PARTE

- 1º “Pepita”, Orfeón Coral.
- 2º “Prólogo Pagliacci”, D. A. Negrini.
- 3º “Jota Ferrer”, D. M. Ríos Castaño.
- 4º Canzone toreador “Carmen”, D. A. Negrini.
- 5º Fantasía “Tosca”, para piano y violín, por los señores Zubillaga y Brage.
- 6º Cavatina “Barbero de Sevilla”, D. A. Negrini.

SEGUNDA PARTE

- 1º “Cariña de rosa”, Orfeón Coral.
- 2º “Monólogo Tempestad”, D. Antonio Negrini.
- 3º “Romanza ser mía”, D. A. Negrini.
- 4º “Fantasía Cavalleria Rusticana”, D. L. Zubillaga y Brage.
- 5º “Melodía, Música prohibita”, Don Antonio Negrini.¹⁶⁵³

Finalmente no tuvo lugar este concierto debido a “algunas dificultades que para el barítono Carlo Negrini es imposible subsanar”¹⁶⁵⁴ pero se anunció para el 11 de octubre con este otro programa:

PRIMERA PARTE

- 1º Pasacalle “Walvorf” por la rondalla escolar.
- 2º “Prólogo Pagliacci”, D. A. Negrini.
- 3º “Jota Ferrer”, D. M. Ríos Castaño.
- 4º Canzone toreador “Carmen”, D. A. Negrini.
- 5º “Barcarolla du Treisiened’ Alexandre Fesca” para violín y piano.
- 6º Cavatina “Barbero de Sevilla”, D. A. Negrini.

SEGUNDA PARTE

- 1º “La Rosa”, Alegría do Concierto por D. M. Ríos Castaño.
- 2º Monólogo de la “Tempestad”, D. Antonio Negrini.
- 3º “Fantasía Tosca”, D. M. Comas y D. A. García Jiménez.
- 4º “Boume” Melodía Gallega. Don A. de la Iglesia.
- 5º Intermezzo “Cavalleria”, D. A. Negrini.
- 6º Romanza “Ser mía”, D. A. Negrini.¹⁶⁵⁵

De nuevo se suspendió este concierto en este caso por falta de público¹⁶⁵⁶.

El 27 y 29 de septiembre de 1910 dio dos conciertos la cantante de ópera Elena Fons, quien se encontraba de gira por Galicia, acompañada por los Sres. Tarazona, Goiri y Barceló. El programa de ambos conciertos fue:

PRIMERA PARTE

1. Sinfonía
2. Dio Posente de “Faust”, Gounod, Sr. Tarazona.
3. Racconto de “Lohengrin”, Wagner, Sr. Barceló.

¹⁶⁵² *El Eco de Santiago*, 11 de febrero de 1905.

¹⁶⁵³ *El Eco de Santiago*, 7 de octubre de 1905.

¹⁶⁵⁴ *El Eco de Santiago*, 6 de octubre de 1905.

¹⁶⁵⁵ *El Eco de Santiago*, 10 de octubre de 1905.

¹⁶⁵⁶ *El Eco de Santiago*, 12 de octubre de 1905.

4. ¡Oh Paradiso!, “La africana”, Meyerbeer, Sr. Goiri.

5. Ave María de “Otello”, Verdi, Sra. Fons.

SEGUNDA PARTE

1. Celeste Aida, “Aida”, Verdi, señor Goiri.

2. Figlio mio, “El Profeta”, Meyerbeer, señora Fons.

3. Celo e Mar “Gioconda”, Ponchielli, señor Barceló.

4. Eri tu... “Ballo in Maschera”, Verdi, señor Tarazona.

TERCERA PARTE

1. Duo de Amneris y Radamós, en el cuarto acto de “Aida”, Verdi, Sra. Fons y Sr. Goiri.

2. Andante de “El Trovador”, Verdi, Sr. Tarazona.

3. Racconto de “Bohème”, Puccini, Sr. Barceló.

En obsequio al público.

“Aires Andaluces” por la Sra. Fons.¹⁶⁵⁷

Comenzó el concierto con la sinfonía interpretada al piano por el maestro Puig quien fue muy aplaudido al igual que lo fueron el resto de artistas de quienes se dijo que el Sr. Tarazona “es un gran cantante de voz llena”¹⁶⁵⁸, el Sr. Barceló que “canta con una suavidad asombrosa”¹⁶⁵⁹, la Sra. Fons “hizo recordar ayer sus grandes triunfos en el Real”¹⁶⁶⁰ y el Sr. Goiri “confirmó que no es de oropel la fama de que viene precedido”¹⁶⁶¹. Volvería a actuar en el Teatro Principal Elena Fons un año más tarde formando parte de la compañía de Francisco Ríos y ya se ha tratado en la presente investigación en el apartado correspondiente a las compañías de ópera y zarzuela.

Elena Fons volvió de nuevo al Teatro compostelano en octubre de 1911 para inaugurar la temporada de invierno de este coliseo el sábado 7 con un concierto de ópera y aires regionales en la que tomaban parte, además de Elena Fons¹⁶⁶², que se anunciaba como estrella del Teatro Real de Madrid, el tenor vasco Sr. Goiri -quien visitaba Santiago por primera vez- y el compostelano barítono Francisco Molina -Apolina según *El Eco de Santiago* y Molina según la *Gaceta de Galicia*- que ya había actuado en el Teatro Principal compostelano con *Ernani* dentro de la compañía del Sr. Giovannini con gran éxito¹⁶⁶³. Hemos decidido incluir en este apartado estos conciertos que, aunque no son de ópera o zarzuela representadas, implicaron a cantantes que formaban parte de compañías y el repertorio estuvo conformado por fragmentos de óperas y zarzuelas.

¹⁶⁵⁷ *El Eco de Santiago*, 24 de septiembre de 1910.

¹⁶⁵⁸ *El Eco de Santiago*, 26 de septiembre de 1910.

¹⁶⁵⁹ *El Eco de Santiago*, 26 de septiembre de 1910.

¹⁶⁶⁰ *El Eco de Santiago*, 26 de septiembre de 1910.

¹⁶⁶¹ *El Eco de Santiago*, 26 de septiembre de 1910.

¹⁶⁶² Elena Fons nació en Sevilla en octubre de 1873. Soprano dramática. Se formó con el maestro sevillano Francisco Reynés y pensionada por el ayuntamiento de Sevilla se trasladó a Madrid donde recibió clases de Carolina Cepeda y de Almiñano. En 1894 debutó en el Teatro Real con la ópera *Tannhäuser* y a esta ópera le siguió *Carmen*, uno de sus papeles favoritos que llevó por Europa e Hispanoamérica. En 1908 se encontraba en México contratada por la Empresa Torre y en 1909 el nuevo Teatro Colón estrenó con su presencia *Carmen*. En este teatro interpretó también *Marina* y *El dúo de la Africana*. En 1911, atraída por el género ínfimo, pasó de la zarzuela a las variedades. Cultivó también el género flamenco, con registros editados por la casa Gramophone como Guajiras de Cuba, Soleares, Granadinas, Sevillanas, Nuevas soleares y otros (Casares, 2000: 186).

¹⁶⁶³ *El Eco de Santiago*, 5 de octubre de 1911.



Elena Fons
(Casares Rodicio, 2000: 186)

Matizaba la prensa que esta había sido una gran inauguración de temporada y “no es como otros años con género chico, o varietés sino con algo más artístico”¹⁶⁶⁴. Acompañaban a estos artistas el maestro Fernando Campuzano. Estos artistas terminaron en Santiago por casualidad debido a que por causa de los graves sucesos de Portugal¹⁶⁶⁵ no pudieron continuar su viaje a Lisboa; de Santiago se fueron a A Coruña para embarcar hacia Buenos Aires y trabajar en el Teatro Odeón. Dieron aquí dos conciertos los días 7 y 8 de octubre¹⁶⁶⁶. El programa del primer concierto fue:

Primera parte

- 1º Prólogo Pagliaci, (Leoncaballo) por el Sr. Molina.
- 2º Celeste Aida, (Verdi) por el Sr. Goiri.
- 3º Ave Maria, Otello (Verdi) por la Sra. Fons.
- 4º Romanza, Favorita (Donizetti) por el Sr. Molina.

Segunda parte

- 1º ¡¡Oh Paradiso!! Africana, (Meyerbeer) por el Sr. Goiri.
- 2º Figlio mio, Profeta, (Meyerbeer) por la Sra. Fons.
- 3º Aria de las Tumbas, Ernani, (Verdi) por el Sr. Molina.
- 4º Duo, 4º acto “Aida” Amneirs y Radamés, (Verdi) por la Sra. Fons y el Sr. Goiri.¹⁶⁶⁷

La crítica de este primer programa fue redactada por el crítico bajo el seudónimo CORCHEA¹⁶⁶⁸. Fue una verdadera solemnidad artística. Elena Fons cantó con maestría y sentimiento su voz extensa y de timbre grato, recibiendo en los aires andaluces grandes ovaciones merecidas; Goiri fue calurosamente aplaudido por su voz segura y rica en matices demostrando seguridad y vigor en los pasajes arriesgados siendo aclamado con justicia en el zortzico; Molina se portó gallardamente y se vio obligado a repetir *Meus amores* de Baldomir -que debió ser propina ya que no constaba en el programa anunciado.

¹⁶⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 5 de octubre de 1911.

¹⁶⁶⁵ Acababa de tener lugar la sublevación republicana en Portugal el 5 de octubre de 1910 que derrocó al rey Manuel II y se aprobó una constitución republicana en 1911. La Primera República Portuguesa fue un periodo inestable, duró 16 años (1910-1926) durante la que hubo 8 presidentes de la República, un gobierno provisional, 38 primeros ministros y una junta constitucional.

¹⁶⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 9 de octubre de 1911.

¹⁶⁶⁷ *Gaceta de Galicia*, 7 de octubre de 1911.

¹⁶⁶⁸ *Gaceta de Galicia*, 8 de octubre de 1911.

El programa del segundo concierto fue el siguiente:

Primera parte

- 1º Romanza, “Dinorah”; Meyerbeer.- Sr. Molina.
- 2º Racconto, primer acto, “Gli Ugonotti”; Meyerbeer.- Sr. Goiri.
- 3º Suicidio, “Gioconda”; Ponchielli.- Sra. Fons.
- 4º Romanza, “La mia bandiera”; Rotoli.- Sr. Molina.

Segunda parte

- 1º Romanza, tercer acto, “Tosca”; Puccini.- Sr. Goiri.
- 2º Romanza, “Faust”; Gounod.- Sr. Molina.
- 3º Arioso, “Pagliaci”; Leoncavallo.- Sr. Goiri.
- 4º Duo, segundo acto, “Favorita”, Leonora y Alfonso; Donizetti.- Señora Fons y Sr. Molina.

Tercera parte

- 1º “A Granada”; Álvarez.- Sr. Molina.
- 2º Canción andaluza, “Duo de la Africana”; Caballero.- Sra. Fons.
- 3º “Canto del Presidiario”; Álvarez.- Sr. Molina.
- 4º “Granadinase”; Calleja y Barrera.- Sra. Fons.

En obsequio al público la Sra. Fons repetirá AIRES ANDALUCES¹⁶⁶⁹

En esta segunda ocasión la crítica a posteriori fue más escueta y poco amplió en cuanto a la anterior, simplemente que todos los artistas dejaron una deliciosa impresión, la Sra. Fons hizo de nuevo gala de la “rara lozanía de sus facultades”¹⁶⁷⁰, los Sres. Goiri y Molina consolidaron su reputación cantando con delicadeza y gallardía.

5.6.6. Alumnos

El Teatro Principal también acogió conciertos de alumnos de la ciudad como fue el caso de los estudiantes de la academia de canto, de la Sociedad Económica de Amigos del País o del Colegio de Sordomudos.

El 2 de enero de 1881 se abrió el año en el teatro con la actuación de los jóvenes de la academia de declamación y canto establecida en Santiago en la Rúa do Vilar¹⁶⁷¹. La siguiente referencia sobre una actividad musical en el teatro de la Rúa Nova fue el concierto organizado por el Orfeón Unión Compostelana el día 26 de mayo en el que sobresalió la Srta. Esperanza García Vilar, una niña de 4 años, sin obtener mucha asistencia¹⁶⁷².

Habría que esperar hasta el 11 de enero de 1885 para volver a escuchar un concierto vocal e instrumental en el Teatro, en este caso un sexteto de alumnos de la Sociedad Económica. Entre sus intérpretes se encontraban la Srta. García, Srta. Moreno, varios alumnos del colegio de sordomudos y la orquesta estuvo dirigida por el Sr. Villaverde. La Srta. García interpretó varias piezas al piano como la *Marcha húngara* y la *Oración de los Bardos*, la Srta. Moreno cantó *Stella Confidenti* y la cavatina de *Ernani* y los alumnos invidentes interpretaron al piano y la flauta *Las prisiones de Edimburgo*. Desde la prensa felicitaron muy

¹⁶⁶⁹ *Gaceta de Galicia*, 8 de octubre de 1911.

¹⁶⁷⁰ *Gaceta de Galicia*, 10 de octubre de 1911.

¹⁶⁷¹ *Gaceta de Galicia*, 4 de enero de 1881.

¹⁶⁷² *Gaceta de Galicia*, 27 de mayo de 1881.

especialmente a la Sociedad Económica que “con un esfuerzo que la honra cuenta con una orquesta digna ya de competir con la decrépita de capilla”¹⁶⁷³.

Encontraremos más conciertos interpretados por escolares en el apartado dedicado a conciertos benéficos.

5.6.7. Orfeones

Los movimientos corales marcaron la época que estamos tratando y, debido a su número y gran actividad, subieron en numerosas ocasiones al escenario del Teatro Principal. Los principales músicos compostelanos fueron los encargados de crear y dirigir estos orfeones y corales como fue el caso de Manuel Valverde Rey y su Orfeón Valverde, su Sociedad Coral Unión Compostelana o su coral El Gallego. Otras de las agrupaciones habituales en el coliseo fueron el Orfeón Vasco-Navarro o los Orfeones de Pontevedra, tanto el de adultos como el infantil *Helenes*.

A finales de abril de 1880 se menciona en la prensa un posible concierto que serviría como presentación del nuevo orfeón dirigido por el Sr. Valverde¹⁶⁷⁴ y que más adelante, el 26 de agosto, demostraría la brillante calidad de la sociedad coral¹⁶⁷⁵.

El 17 de noviembre de 1889 actuó en el Teatro Principal el orfeón infantil de Pontevedra *Helenes* acompañado por la orquesta Curros. En la primera parte del concierto se suprimieron los números de flautas que anunciaba el programa por falta de pianista y en su lugar la orquesta tocó el *Minuetto* de Bolzini además de interpretar el orfeón la *Mascarita*; en la segunda parte se tocó el *Septimino* de Beethoven, el vals *En tus brazos* compuesta por el director del orfeón el Sr. Serrano y los niños cantaron la *Pepita*; en la tercera parte fue gavota *Reina Regente* por la orquesta de Curros, *Los Trovadores* y la célebre jota de Silvari *Mariolini*¹⁶⁷⁶.

En 1890, para celebrar Santa Cecilia que es la patrona de los músicos, se organizaron dos veladas literario-musical en la que participaron el sexteto Curros, la orquesta Curros, el optimino Santa Cecilia y el Orfeón Valverde que se acababa de renombrar como Orfeón Compostelano¹⁶⁷⁷. La prensa desatacó la interpretación de una muiñeira titulada *El carnaval de Galicia* compuesta e interpretada por Pepe Curros¹⁶⁷⁸ y la alborada gallega titulada *O bico* de Juan Montes e interpretada por el Orfeón Compostelano¹⁶⁷⁹.

El Orfeón Valverde cerró el año 1890 con un concierto el 21 de diciembre en el que interpretaron la muiñeira de Montes, una polka francesa letra de un periodista de la localidad, una hermosa muiñeira del Sr. Valverde, *Que ten o mozo*, la difícil composición alemana *En el bosque* y otras”¹⁶⁸⁰. Ascendía a unas 70 personas el número de componentes de este orfeón. Unos días antes del espectáculo comentaba el director del coro, el Sr. Valverde, llevaría a su orfeón ante los que fueron sus maestros Trallero y Rafael Tafall y de sus amigos y

¹⁶⁷³ *Gaceta de Galicia*, 12 de enero de 1885.

¹⁶⁷⁴ *Gaceta de Galicia*, 20 de marzo de 1880.

¹⁶⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 31 de agosto de 1880.

¹⁶⁷⁶ *Gaceta de Galicia*, 18 de noviembre de 1889.

¹⁶⁷⁷ *Gaceta de Galicia*, 20 de septiembre de 1890.

¹⁶⁷⁸ *Gaceta de Galicia*, 28 de octubre de 1890.

¹⁶⁷⁹ *Gaceta de Galicia*, 25 de septiembre de 1890.

¹⁶⁸⁰ *Gaceta de Galicia*, 16 de diciembre de 1890.

compañeros Courtier, Santiago Tafall y Lens, con el objetivo de que “tan competente tribunal pueda emitir su dictamen, toda vez que el Sr. Valverde no se conforma con el que algunas personas”¹⁶⁸¹.

De nuevo con ocasión de la festividad de Santa Cecilia en 1902, tuvo lugar una velada el 22 de noviembre en honor a la patrona de la música organizada por la Sociedad coral “Unión Artística Compostelana” con el siguiente programa:

Primera parte

- 1º Sinfonía de la ópera “El Maestro di Capella”.- Paer (por la Banda Municipal).
- 2º “Poesía”, por D. Víctor Castro Rodríguez.
- 3º “Quinto Concierto”, para piano.- Mendelssohn (por el Sr. García Giménez).

Segunda parte

- 1º Fantasía de la ópera “Pagliacci”.- Leoncavallo (por la banda municipal).
- 2º “Balada gallega”, para barítono.- Curros (por el señor Muras).
- 3º “Pavana de Lucena”.- (por la rondalla)
- 4º “Himno a Santa Cecilia”.- García Giménez (para orfeón)

Tercera parte

- 1º “Poesía”.- (por don José Santaló)
- 2º “Serenata gallega”, para orfeón.- (letra de señor Castro Rodríguez, música del señor García Giménez, a petición).¹⁶⁸²

El 18 de abril de 1903 la Coral Vasco-Navarra dio un concierto con el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

- 1.º “Sinfonía” por el sexteto Curros.
- 2.º “Guernicaco Arbola” himno, vasco, (Iparraguirre) por el orfeón.
- 3.º “Katalin” canto vasco (Santisteban) por el orfeón.
- 4.º “Polonesa” (Maestro Marqués) por el sexteto.

SEGUNDA PARTE

- 1.º “Alborada gallega” (Torres Creo) por el orfeón.
- 2.º El sainete cómico lírico de Vital Aza, titulado “Aprobados y suspensos” desempeñado por varios orfeonistas.

TERCERA PARTE

- 1.º “El regreso a la patria” (Monasterio) por el orfeón.
- 2.º “Overtura” (Bretón por el sexteto)
- 3.º “Jota Navarra” dedicada al orfeón pamplonés (Maestro Brul) por el orfeón.¹⁶⁸³

El día 9 de diciembre dio, de nuevo, un concierto el Orfeón Vasco-Navarro interpretando, entre otros, la jota navarra de Brull y la gallegada *Cómo chove miudiño* compuesta por el Sr. Taibo¹⁶⁸⁴.

El 30 de octubre de 1904 tuvo lugar un concierto organizado por la floreciente sociedad Círculo Católico de Obreros en la que participaron las agrupaciones dirigidas por el maestro Manuel Valverde: el orfeón y la rondalla. Siguieron este programa:

PRIMERA PARTE

¹⁶⁸¹ *Gaceta de Galicia*, 16 de diciembre de 1890.

¹⁶⁸² *El Eco de Santiago*, 20 de noviembre de 1902.

¹⁶⁸³ *El Eco de Santiago* y *El Correo de Galicia*, 4 de abril de 1903.

¹⁶⁸⁴ *El Eco de Santiago*, 5 de diciembre de 1903.

- 1º. Por la rondalla “El Pillo” (pasodoble). Valverde.
- 2º. Por la ídem: “Serenata Lusitana”. Freire.
- 3º. Por el Orfeón: “Ahí ven o día”. Valverde.
- 4º. El monólogo “Oratoria fin de siglo”, desempeñado por un orfeonista.
- 5º. Por la rondalla: cuarteto “Agua, Azucarillos y Aguardiente”.
- 6º. Por la Rondalla: jota. Valverde.

SEGUNDA PARTE

- 1º. Por la Rondalla: “Potpurri de Aires Andaluces”. Talbernat.
- 2º. “Los mártires”, por el Orfeón. Gounod.
- 3º. Por el Orfeón: “Un adiós a Mariquiña”. Chané.
- 4º. Recitación de. “Poesías Gallegas”, por un orfeonista.
- 5º. Por el Orfeón: “Gallegos a nosa Terra”. Veiga.
- 6º. “Discurso de gracias”, por un orfeonista.¹⁶⁸⁵

Manuel Valverde era el profesor de música del Círculo Católico de Obreros. La prensa dijo de este Círculo que era un “centro en el que los obreros encuentran solaz y esparcimientos cultos capaz de mitigar las rudezas del trabajo manual, haciéndolo más llevadero”¹⁶⁸⁶ lo que enlaza directamente con la labor de Clavé y sus coros¹⁶⁸⁷. Fue muy celebrada “por los amateurs de las canciones regionales” el arreglo que para orfeón hizo Valverde del *Adiós a Mariquiña* con música de Chané y letra de Curros Enríquez. Al final de la velada se hizo entrega a Valverde de una corona de roble y laurel de la que pendían cintas con una dedicatoria.

A los pocos días del anterior concierto, el 11 de diciembre de 1904, el orfeón de Pontevedra dio un concierto -aunque inicialmente iba a tener lugar el día 8¹⁶⁸⁸- siguiendo este programa:

PRIMERA PARTE

1. “Una festa nos muiños de Peirallo”, rapsodia gallega, por la banda municipal.
2. Preludio de “Cavalleria rusticana”, Mascagni, por la rondalla del Colegio regional de sordo-mudos y ciegos, laureada en el certamen coruñés.
3. “Nocturno”, Montes, por el orfeón de Pontevedra.
4. “Concierto de Hertz”, ejecutado en el piano por la señorita Teresa Landeira, laureada en los certámenes.
5. “La huelga de los herreros”, monólogo desempeñado por el orfeonista santiagués D. Luis Oubiña.
6. Romanza por el barítono señor Muras.
7. “Los Mártires”, Gounod (obra del concurso de Pontevedra) por el orfeón “Unión Artística Compostelana” laureado con el primer premio en dicho Certamen.

SEGUNDA PARTE

¹⁶⁸⁵ *El Eco de Santiago*, 24 de octubre de 1904.

¹⁶⁸⁶ *El Eco de Santiago*, 31 de octubre de 1904.

¹⁶⁸⁷ Desde que en 1850 José Antonio Clavé había fundado en Barcelona la primera sociedad coral, empezaron a extenderse los orfeones por el resto de regiones española como fueron los casos del Orfeón Bibaíno (1886), el Ofeó Catalá (1891) y el Orfeón Donostiarra (1897). En palabras de Adolfo Salazar (1953: 285), en ellos se cantaba música de orfeón que constantemente mejoraba “en gusto, técnica y géneros hasta dar origen a notables sociedades corales capaces de interpretar las grandes obras polifónicas del pasado más prestigioso: Palestrina, Bach” haciendo también un alegato sobre el repertorio que posteriormente irían interpretando “más tarde algunos madrigalistas, pero hoy todavía no parece que existan entidades menores donde la polifonía española renacentista tenga justa acogida”.

¹⁶⁸⁸ *Gaceta de Galicia*, 22 de noviembre de 1904.

Ejecución de “La Aurora” de Reventos por los orfeones de Pontevedra y Santiago, bajo una sola dirección.

Durante la interpretación de este número se arrojarán al escenario multitud de composiciones poéticas escritas expresamente para esta velada.

La “Unión Artística Compostelana” entregará a la “Sociedad Artística Musical” de Pontevedra un precioso tarjetón de plata encerrado en artístico marco de madera tallada, y esta entregará una corona a la de Santiago.

TERCERA PARTE

1. “O alala”, diálogo gallego, escrito expresamente para la Unión Artística por D. Francisco Porto Rey desempeñado por los orfeonistas santiagueses.

2. “Fantasía gallega”, Montes, por la banda municipal.

3. “Aurora”, Rillet, por el orfeón de Pontevedra.

a. “Serenata” Godar.

b. “Sinfonía” de Campanone, por la rondalla de ciegos.

4. “Alborada e cantiga”, Curros, por el orfeón Santiagués.

Rapsodia por el orfeón “La Paella” que dirige el distinguido aficionado, D. José Tafall.

5. “Adiós a la Alhambra”, Monasterio, para violín y piano, por dos alumnos del colegio de sordo-mudos y ciegos.

6. “Barcarola”, Arcal, por el orfeón de Pontevedra.¹⁶⁸⁹

El teatro estuvo rebosante y no quedaba ni un hueco libre, hasta en el lugar destinado a la orquesta hubo que colocar sillas¹⁶⁹⁰.

5.6.8. Conciertos benéficos

Eran habituales los conciertos con fines benéficos ya fuese para recaudar fondos para socorrer a los damnificados por desastres como inundaciones o guerras, costar la construcción de monumentos, aunar dinero para ayudar a algún joven compostelano con sus estudios fuera de la ciudad como sucedió con José Castro (contralto de la Catedral) o Julio Brandón, ayudar a las organizaciones benéficas de la ciudad como lo era la Casa Hospicio, sufragar los viajes de alguna asociación como el caso de algunos orfeones o crear sociedades musicales o de recreo.

El primer concierto, no representación de ópera ni zarzuela, que encontramos en esta investigación es una función extraordinaria a beneficio de la Casa Hospicio de Santiago de Compostela el día 19 de noviembre de 1848. El programa dio comienzo con una sinfonía “a dos orquestas” compuesta por el profesor Sr. Bañeras, que fue ejecutada por el Regimiento de Borbón, siguiendo con el terceto de la ópera *La Vestal* -interpretada por la Srta. Novo, Sr. Nieto y el vocal de la junta de beneficencia Sr. Vargas- y el dúo de tiple y tenor de la ópera *Y Masnadieri* -por la Sra. Carmen Villamarín de la Fuente y el Sr. Nieto- para terminar con la interpretación de una comedia¹⁶⁹¹. La crítica destacó de la sinfonía de Bañeras “el mérito de la inteligencia en jugar a la vez con los instrumentos de cuerda y viento, [...] se reconocía la inteligencia y el aplomo de un profesor digno del mayor elogio por sus acreditados conocimientos en la música teórica”¹⁶⁹² y de la Sra. Villamarín el timbre de su voz “en los

¹⁶⁸⁹ *El Eco de Santiago*, 10 de diciembre de 1904.

¹⁶⁹⁰ *El Eco de Santiago*, 12 de diciembre de 1904.

¹⁶⁹¹ *Diario de Santiago*, 20 de noviembre de 1848.

¹⁶⁹² *Diario de Santiago*, 21 de noviembre de 1848.

puntos altos adquiere mayor fuerza a medida que suceden los transportes [...] su vocalización se mejora a medida que canta”¹⁶⁹³.

El 29 de mayo de 1851 tuvo lugar una función dramática a beneficio de la Casa Hospicio en la que se interpretaron composiciones dramáticas como *Jugar por tabla* y *El Diablo Cojuelo* intercalando fragmentos musicales interpretados por los niños hospicianos que “a falta de sentimiento de la edad y de la educación escogida, tienen la seguridad del estudio y de la aplicación”¹⁶⁹⁴; entre otros pasajes interpretaron el aria de tiples de *Attila* de G. Verdi.

Durante la primera visita de Maximino Fernández a Santiago de Compostela, tuvo lugar la conocida como Riada de Santa Teresa, el 15 de octubre de 1879. Maximino Fernández propuso al ayuntamiento dar con su compañía una función a beneficio de los afectados por dicha desgracia en Murcia, Alicante, Orihuela, Almería y Cartagena. Su intención era ceder todo el sobrante después de cubrir los gastos de la compañía a excepción de la parte que le correspondía a él como barítono¹⁶⁹⁵. Esta función tuvo lugar el día 31 de octubre recibiendo gran apoyo por parte del público. Interpretaron *Marina*, *El lucero del alba* y *El suicidio de Alejo*. Esta fue la última de su abono de 15 funciones y salió para A Coruña el 3 de noviembre.¹⁶⁹⁶ Al cabo de unas semanas se vuelve a realizar una nueva función en el mismo teatro para recaudar más fondos para los afectados por la desgracia acaecida en el levante español. El dueño del teatro, el Sr. Nieto, cedió el uso del teatro sin coste alguno al igual que lo hizo la orquesta, el alumbrado y la imprenta¹⁶⁹⁷. En el programa llaman la atención las composiciones propias de algunos de los intérpretes compostelanos como la sinfonía para orquesta de Courtier o la barcarola para orfeón de Valverde:

PRIMERA PARTE

- 1º SINFONÍA, original de D. José Courtier por la orquesta.
- 2º BARCAROLA, cantada por el Orfeón, música de su Director Sr. Valverde.
- 3º NOVENO CONCIERTO de Beriot para violín, por D. Manuel Valverde.
- 4º FANTASÍA, de Beyer, para piano, sobre motivos de la Ópera *I Puritani*, por la señorita Doña Esperanza García.
- 5º FANTASÍA, para dos flautas y piano

SEGUNDA PARTE

- 1º SINFONÍA, de la Ópera Semiramis, de Rossini, por la Banda Municipal.
- 2º PRIMER CONCIERTO, de Beriot, para violín, por D. Hilario Courtier.
- 3º LA QUINTA DE AMAÑIA, cantada por el Orfeón.
- 4º SONATA, de Bertini, para piano y violín.
- 5º FANTASÍA, de flauta y piano, sobre motivos de la Ópera las Prisiones de Edimburgo, por los alumnos del Colegio de ciegos, Ramón Figueiras y Ramón Ulloa.

TERCERA PARTE

El pasillo cómico en un acto y en verso, original de Vital Aza, titulado:
APROBADOS Y SUSPENSOS
desempeñado por varios aficionados.¹⁶⁹⁸

¹⁶⁹³ *Diario de Santiago*, 21 de noviembre de 1848.

¹⁶⁹⁴ *El Eco de Galicia*, 1 de junio de 1851.

¹⁶⁹⁵ *Gaceta de Galicia*, 28 de octubre de 1879.

¹⁶⁹⁶ *Gaceta de Galicia*, 3 de noviembre de 1879.

¹⁶⁹⁷ *Gaceta de Galicia*, 25 de noviembre de 1879.

¹⁶⁹⁸ *Gaceta de Galicia*, 29 de noviembre de 1879.

De nuevo otra inundación fue la razón de la organización de un concierto para recaudar fondos. El 7 de marzo de 1880 tuvo lugar un concierto benéfico para ayudar a los damnificados por el desbordamiento de los ríos Sar y Sarela en Padrón¹⁶⁹⁹; también tuvo lugar por aquellas fechas, el 2 de abril, una función benéfica similar en A Coruña con el mismo fin. Participaron en ella, entre otros artistas, tres de los principales intérpretes de la vida musical compostelana: Hilario Courtier, Enrique Lens y Santiago Tafall. Desde la prensa compostelana se hicieron eco del éxito de sus paisanos:

[...] La orquesta de la Coruña es numerosa y cuenta con excelentes profesores. Sí, siempre que hemos tenido ocasión de escucharla nos agradó mucho, conocemos la grata impresión que había de producirnos al oírle la interpretación de la preciosa sinfonía de “Juana de Arco”, si entre las ondulaciones de bien combinados sonidos, se percibían los delicados acordes arrancados al violín por nuestros paisanos Hilario Courtier y Santiago Tafall. Por eso no nos extrañan los placémenes que les tributa la prensa Coruñesa.

El “Concierto de Beriot” ha servido para que el director de la orquesta de esta Catedral y de nuestro Teatro, obtuviese una nueva ovación, justo premio a su privilegiado talento artístico.

Oigamos si no lo que dice un periódico coruñés, pues quizá se juzgasen apasionadas nuestras palabras:

“El conocido violinista Hilario Courtier tocó seguidamente el primer concierto de Beriot, acompañándole D. Enrique Lens, al piano.

Conocido es de todos el mérito artístico del Sr. Courtier, apellido privilegiado, pues todos los que lo llevan saben arrancar del violín inspiradas notas, y todos gozan de una reputación envidiable como distinguidos músicos. Profanos a tan sublime arte podemos asegurar que nos agradó mucho Hilario Courtier en la ejecución del concierto elegido”.

Después de la ejecución por parte de varios artistas de algunas de las composiciones que formaban parte del programa, llegó el turno a nuestro querido amigo Santiago Tafall.

Si grande han sido las muestras de simpatías con que el público coruñés acogió la interpretación de las piezas que habían precedido, su entusiasmo no tuvo límites, desde que, en sepulcral silencio, llegaban al alma los ecos dulces y tiernos que despedía el arco al pulsar las cuerdas manejado por la mano maestra que le imperlía movimiento.

Vean si no el desapasionado juicio que en un periódico mereció el joven violinista:

“Habíamos oído muchos elogios del joven y aventajado artista Sr. Tafall, pero no creíamos en verdad que valiese lo mucho que vale.

Discípulo predilecto de Hilario Courtier, es entusiasta por la música y con la misma facilidad maneja el violín que el violoncello siendo profesor de piano. Tiene mucho gusto, vastos conocimientos, profundo amor al arte, figura simpática y modestas maneras; tocó perfectamente acompañado por D. Fernando Veiga, un difícil concierto y todos saludaban anoche en el teatro principal al Sr. Tafall como una legítima esperanza de nuestra región.

No le conocemos, no lo hemos hablado nunca, y cuando abandonamos la ciudad de Santiago era un niño, el que ahora entusiasma a los públicos con el poder

¹⁶⁹⁹ *Gaceta de Galicia*, 12 de marzo de 1880.

de su inspiración, por lo cual nuestra enhorabuena ardiente es tan desinteresada como leal, tan entusiasmada como merecida.” [...] ¹⁷⁰⁰

El 20 de abril de 1884 hubo una función a beneficio del segundo contralto de la Catedral compostelana, José Castro, para conseguir dinero para llevar a cabo sus estudios en el conservatorio de Madrid. En este concierto participaron, junto con dicho cantante, los violinistas Valverde y Curros, el pianista García y los músicos invidentes Juan Ferro y Melchor Rial. No recibió muy buena crítica José Castro, aunque su voz era simpática y de extensión en el registro agudo, se dijo de él que fraseaba mal, que emitía “con cierta pretensión que no le favorece en los primeros momentos” ¹⁷⁰¹ pero su principal defecto era que su voz “no era arrancada del registro de cabeza, y esto se nota más cuando comienza a cantar, y en las notas bajas que no ataca con limpieza” ¹⁷⁰² aunque esto era fácil de subsanar con estudio y guía de buenos maestros para que lograrse ser un artista y pudiera ganarse la vida con esta labor.

El 4 de octubre de 1891 dieron un concierto los escolares que cursaban sus estudios en Compostela. El dinero recaudado sería destinado “a aliviar la situación de los vecinos de los pueblos castigados últimamente con la terrible inundación que todos conocemos, ocasionó notables pérdidas en Consuegra y Almería” ¹⁷⁰³. El programa fue:

PRIMERA PARTE

Suite de orquesta

1º Escenas Pittoreques, a. Marche, b. Air de Callet, c. Angelus, d. Fete bohémie.- Massenet.

SEGUNDA PARTE

Lectura de poesías alusivas al acto, debidas a la inspirada pluma de conocidos y distinguidos vates compostelanos. Tomarán parte en este acto las simpáticas niñas Gloria y Eva Pontanari.

TERCERA PARTE

Por el sexteto.

1º Fantasía de *Fausto*.- Gounod.

2º Serenade.- G. P.

3º 4ª Polonesa.- Marqués. ¹⁷⁰⁴

La velada “cómico-músico-literaria” ¹⁷⁰⁵ resultó brillante. La orquesta y el sexteto Curros consiguieron grandes ovaciones de los asistentes.

El 11 de diciembre de 1892, el *Orfeón Valverde* dio un concierto en el que también participó el orfeón *Está bien* ¹⁷⁰⁶. El fin era recaudar fondos para sobrevenir los gastos derivados de unas instalaciones para una sociedad musical y de recreo ¹⁷⁰⁷. El programa interpretado fue:

¹⁷⁰⁰ *Gaceta de Galicia*, 2 de abril de 1880.

¹⁷⁰¹ *Gaceta de Galicia*, 21 de abril de 1884.

¹⁷⁰² *Gaceta de Galicia*, 21 de abril de 1884.

¹⁷⁰³ *Gaceta de Galicia*, 2 de octubre de 1891.

¹⁷⁰⁴ *Gaceta de Galicia*, 2 de octubre de 1891.

¹⁷⁰⁵ *Gaceta de Galicia*, 9 de octubre de 1891.

¹⁷⁰⁶ *Gaceta de Galicia*, 8 de diciembre de 1892.

¹⁷⁰⁷ *Gaceta de Galicia*, 13 de diciembre de 1892.

PRIMERA PARTE

Sinfonía por la orquesta.

1º *Alborada* del maestro Silvari por el orfeón.

2º Quinteto *Los lobos marinos* por varios individuos del coro “Está bien”

3º *Pepita*, coro jocoso del maestro Muller por el orfeón.

SEGUNDA PARTE

1º *El Regreso a la Patria* del maestro Monasterio, por el orfeón.

2º Quinteto *Los lobos marinos* por varios individuos del coro “Está bien”.

3º *Pepita*, coro jocoso del maestro Muller, por el orfeón.

TERCERA PARTE

1º Sinfonía por la orquesta.

2º El juguete cómico titulado *Parada y fonda*.¹⁷⁰⁸

Llama la atención la repetición de la segunda y tercera obra tanto en la primera como en la segunda parte del programa, pensamos que es una errata de imprenta. Los fondos de esta velada se destinaron a sufragar los gastos de la instalación de una sociedad musical y de recreo¹⁷⁰⁹. La *Alborada* de Varela Silvari interpretada por el Orfeón Valverde tuvo que ser repetida a instancias del público. El orfeón estuvo compuesto para la ocasión de 27 individuos con “una potente cuerda de bajos y segundos tenores y barítonos, y los tenores también merecen citarse por su buen deseo y perfección en el canto”¹⁷¹⁰ y la rondalla del Sr. Echevarri que los acompañó a la perfección ejecutó “la sardana de Garin, con matices y vestimento innato a los verdaderos artistas”¹⁷¹¹ además de una muiñeira y una jota.

El 10 de diciembre de 1893 tuvo lugar una velada cuya recaudación fue entregada por el alcalde de Santiago a las familias víctimas de la catástrofe de Santander¹⁷¹². El programa interpretado fue:

Primera parte

1º Sinfonía, por la orquesta.

2º “Aurora”, por el orfeón.

3º “Serenata”, introducción del acto tercero de la ópera “La flauta encantada” por la rondalla que dirige el señor Soto.

4º “Rondó caprichoso”, ejecutado al piano por la señorita Nemesia Courtier.

5º Dúo de tiples de la zarzuela “Guerra santa”, por las señoritas Francisca López y Carmen Ocho, acompañadas por su maestro señor Lens.

6º Quinteto de “Plato del día”.

Segunda parte

1º “Sinfonía”, por la orquesta.

2º “Minueto”, por el orfeón.

3º “Música prohibita”, melodía para canto y piano, por la señorita Francisca López y el señor Lens.

4º Dúo de tiple y bajo de la zarzuela “Anillo de hierro”, por la señorita Carmen Ochoa y don Luciano de la Riva, acompañados por el señor Lens.

¹⁷⁰⁸ *Gaceta de Galicia*, 10 de diciembre de 1892.

¹⁷⁰⁹ *Gaceta de Galicia*, 13 de diciembre de 1892.

¹⁷¹⁰ *Gaceta de Galicia*, 13 de diciembre de 1892.

¹⁷¹¹ *Gaceta de Galicia*, 13 de diciembre de 1892.

¹⁷¹² Tras declararse un incendio a bordo del vapor de cabotaje “Cabo Machichaco”, la explosión de su cargamento de dinamita mató en un instante a más de quinientas personas, hirió gravemente a otras tantas y destruyó dos calles enteras de la ciudad.

5º “Serantellos”, aires gallegos ejecutados al piano por don Rafael García, con acompañamiento de orquesta y coro.

6º “Baixaron os ánxeles”, por el orfeón.

Final

Lectura de poesías

“Pietà signore”, por el orfeón.¹⁷¹³

El 14 de octubre de 1894 hubo en el Teatro un concierto a beneficio de Julio Brandón¹⁷¹⁴ para recaudar dinero para costear sus estudios de canto en el Conservatorio de Madrid y estuvo dedicado a la sociedad de recreo¹⁷¹⁵. Como era habitual en la prensa compostelana de la época, había a menudo malentendidos con nombres y apellidos de los artistas y un par de semanas antes el bajo de zarzuela Daniel Méndez Brandón tuvo que desmentir mediante una carta a la prensa el error en algunos medios acerca de quién sería intérprete de este concierto:

Hemos recibido una atenta carta de nuestro buen amigo el conocido bajo de zarzuela don Daniel Méndez Brandón, en la cual nos ruega hagamos constar que él no es el artista que el día 14 celebrará un concierto en el teatro de esta ciudad, pues se halla en Madrid, a disposición de las empresas o más bien, entrará a ocupar la vacante que dejó el señor Soler en la compañía tan conocida de nuestro público que la forman parte la Soler di Franco, Bueso, Carmen Pérez, etc, etc.

Efectivamente, el joven que dará el concierto, ya dijimos se llamaba don Julio pero algunos periódicos de la región han creído otra cosa ya eso les rogamos pongan estas en su lugar.¹⁷¹⁶

En este concierto participaron varios escolares, la banda municipal, el sexteto Curros, el beneficiado y finalmente no lo hizo la charanga del batallón debido a no haber podido llegar a un arreglo respecto al precio¹⁷¹⁷. El programa de dicho concierto fue:

PRIMERA PARTE

1º “Reloj de Lucerna” obertura- Marqués (interpretada por la banda municipal)

2º “Rapsodia gallega”- Santos (instrumentación del señor Alins)

3º ARIA DE Hernani “Infelice” (por Don Julio Brandón, acompañado al piano)

SEGUNDA PARTE

1º Obertura “l’billeto di Marguerite”- Thomas (por el sexteto Curros)

2º Cavatina de Lucrecia Borgia “Veni la mia vendetta” (por el beneficiado)

TERCERA PARTE

1º “Gran marcha (3ª) de las Antorchas”- Meyerbeer (por la banda municipal)

2º Quinteto de la zarzuela “Plato del día” (por varios conocidos escolares y del beneficiado)

3º Serenata de Fausto “Tuche fai la dormentata” (por el señor Brandón)

4º Melodía “Povera mamma” (por el mismo).¹⁷¹⁸

El concierto no defraudó las esperanzas del público. La banda municipal demostró buena afinación “si bien los fuertes eran demasiado fuertes, mucho trémolo en los parches y muy estridente los cornetines” aunque se esperaba que mejorase bajo la nueva dirección del Sr.

¹⁷¹³ *Gaceta de Galicia*, 10 de diciembre de 1893.

¹⁷¹⁴ *Gaceta de Galicia*, 29 de septiembre de 1894.

¹⁷¹⁵ *Gaceta de Galicia*, 13 de octubre de 1894.

¹⁷¹⁶ *Gaceta de Galicia*, 7 de octubre de 1894.

¹⁷¹⁷ *Gaceta de Galicia*, 14 de octubre de 1894.

¹⁷¹⁸ *Gaceta de Galicia*, 13 de octubre de 1894.

Alins aunque habría “que suprimir deficiencias todavía”¹⁷¹⁹. La crítica posterior no fue muy benévola achacando a la banda en la *Rapsodia gallega* que resultó “pesadísima, repitiendo casi cada cuerda idéntico motivo, y solo en el alegre es donde el público se anima y deja la ictericia que se apodera de sí, al percibir la languidez de aquellos primeros compases”¹⁷²⁰, al sexteto que no había estado “nada acertado en la elección de las piezas”¹⁷²¹ aunque sí dedicaron afables palabras al Sr. Brandón que supo cautivar al público que salió “muy bien impresionado de su voz y portentosas facultades para el *bell canto*, augurándole todo un risueño porvenir si persevera en el estudio del mismo con ahínco, mayor aún que hasta aquí, sacando todo el partido posible de su hermosa voz, que demuestra lo que aún habrá de ser”¹⁷²².

El 21 de marzo de 1896, víspera de la festividad de San José, tuvo lugar una velada organizada por los escolares de la universidad compostelana con el fin de recaudar fondos para socorrer a los soldados de la zona de Santiago de Compostela que resultaron heridos en la guerra de Cuba. Asistieron a la velada la charanga de Cazadores, el Orfeón Valverde, la orquesta Curros y la banda municipal¹⁷²³. Romero Donallo cedió para la ocasión el uso del Teatro Principal¹⁷²⁴. El programa fue:

PRIMERA PARTE

- 1º Sinfonía de “Tanhauser”, Suppé por la charanga.
- 2º Sardana de “Garin”, Bretón.
- 3º Serenata para instrumentos de cuerdas, S. C.
- 4º Festa Bohemia, Massenet, por la orquesta Curros.
- 5º Overture de la ópera “Raimond”, Thomas, por la banda municipal.
- 6º Hijos del Mar, Barreras, por el orfeón Valverde.

SEGUNDA PARTE

Se pondrá en escena la bonita zarzuela en un acto y tres cuadros, letra de don Ricardo de la Vega y música del maestro Bretón titulada: “La Verbena de la Paloma”, en la que tomarán parte varios escolares.

TERCERA PARTE

- 1º Fantasía de “Roberto el Diablo”, Meyerbeer, por la charanga.
 - 2º Balada Gallega, Montes, por el orfeón Valverde.
 - 3º Capricho, Soto.
 - 4º Meajé, Gounod, por la Rondalla de A. Soto.
 - 5º Sinfonía del “Stabat Mater”, Rossini, por la banda municipal.
- El teatro estará lleno esta noche dado el crecido número de localidades pedidas.¹⁷²⁵

El 2 de mayo de 1897 tuvo lugar una velada organizada por la Comisión Escolar para allegar recursos para los artistas que construyeron la corona del monumento a los héroes del Batallón que se colocó en la Plaza de la Quintana el año anterior. Entre las obras interpretadas

¹⁷¹⁹ *Gaceta de Galicia*, 16 de octubre de 1894.

¹⁷²⁰ *Gaceta de Galicia*, 16 de octubre de 1894.

¹⁷²¹ *Gaceta de Galicia*, 16 de octubre de 1894.

¹⁷²² *Gaceta de Galicia*, 16 de octubre de 1894.

¹⁷²³ *El Eco de Santiago*, 13 de marzo de 1896.

¹⁷²⁴ *El Eco de Santiago*, 15 de marzo de 1896.

¹⁷²⁵ *Gaceta de Galicia*, 21 de marzo de 1896.

por los escolares actuó la rondalla dirigida por el maestro Villaverde y cantaron los Sres. Guerra Valdés y Muras¹⁷²⁶. El programa anunciado fue:

Primera parte.-

Marcha de Cádiz” ejecutada por la rondalla que dirige el maestro Villaverde y la polka de que es autor dicho señor titulada “Se les saluda”.

Representación del juguete cómico de los señores Vital Aza y Estremera titulado “Noticia fresca”, puesto en escena por conocidos escolares.

“Spirito Gentil”, cantado por el escolar señor Guerra y acompañado por el conocido señor García.

Caballito, Intin che un braando vindici”, para barítono de la ópera “Ernani”, por el señor Muras.

Segunda parte.-

Gavota de por la rondalla.

Scena ed aria “Vien Leonora piedi tuoi”, por el notable barítono señor Muras, Donizetti.

Barcarola (Berges) cantada por el señor Guerra.

Lectura de poesías por los escolares don José Santaló y don Luis Rodríguez Viguri.

El juguete cómico en un acto original de don Pablo Parelleda titulado los “Asistentes”, puesto en escena por distinguidos jóvenes de esta localidad.¹⁷²⁷

La rondalla ejecutó “maravillosamente hermosas composiciones, entre ellas una preciosa muiñeira, conquistando muchos y merecidos aplausos”¹⁷²⁸, los Sres. Velón, Luyando y De La Riva tuvieron que repetir hasta tres veces el terceto de *I Puritani*, los Sres. Zepedano y De La Riva cantaron con gran delicadeza *El dúo de la africana* además de la interpretación de varias composiciones por parte del barítono Sr. Muras.

El siguiente caso fue una velada a beneficio del actor cómico Sr. Soto que tuvo lugar el 26 de enero de 1904. Entre todas las obras interpretadas, llamaron la atención una tanda de vales compuestos por el Sr. Villaverde inspirados en motivos de muiñeira y que fueron interpretados por el sexteto dirigido por el propio compositor¹⁷²⁹. Otra función de este tipo tuvo lugar el 7 de mayo del mismo año, la recaudación fue para otra actriz, Julia J. Villar, y en ella participaron varios escolares junto con la banda de música municipal¹⁷³⁰. La Srta. Villar se daba a conocer por primera vez al público de Santiago y de su actuación dijeron que trabajaba con mucho gusto y sentimiento¹⁷³¹.

Se cerró el año 1904 en el teatro con un concierto de una comisión de académicos de Oporto a beneficio de los tuberculosos protegidos por el Grupo Académico de Oporto. El programa fue:

PRIMERA PARTE

Fados cantados por el académico Sr. Manasses Lacerda acompañando los hermanos Amaral – Arte de Monjes, comedia en un acto con por los académicos Alberto Moñiz, Manasses Lacerda, Alberto Cabral, A. Famega y Oliveira Pinto.

SEGUNDA PARTE

¹⁷²⁶ *El Eco de Santiago*, 29 de abril de 1897.

¹⁷²⁷ *Gaceta de Galicia*, 30 de abril de 1897.

¹⁷²⁸ *El Eco de Santiago*, 4 de mayo de 1897.

¹⁷²⁹ *El Eco de Santiago*, 27 de enero de 1904.

¹⁷³⁰ *El Eco de Santiago*, 7 de mayo de 1904.

¹⁷³¹ *Gaceta de Galicia*, 8 de mayo de 1904.

Tejas a óleo pintada en diez minutos por el artista y académico Thomas Abbeft Costa. –Juego de palo por los académicos Thomas Costa y Alberto Muñiz. –Fados en guitarra por los académicos Thomas Costa y Moniz.

TERCERA PARTE

“O noivo de Alcachons” por los académicos Lacerda, O. Piuto, A. Famega y Amaral Junior.

Es director del grupo académico, que viene de Valenza y otros puntos en donde fue muy bien recibido, Lthomas Abbot Costa y es secretario Alberto Costa Cabral.¹⁷³²

El 2 de mayo de 1905 hubo un concierto organizado por la Sociedad Coral Unión Artística para conseguir dinero con el que ir a Madrid a las fiestas del Quijote. En él participaron el orfeón, la banda de Beneficencia y una rondalla. No tuvieron mucha concurrencia aunque les aplaudieron con gran entusiasmo¹⁷³³. El programa fue:

PRIMERA PARTE

“Fantasía de Cantos gallegos” por la banda municipal, J.M.L.

“Himno a Cervantes”, letra de Montesinos, por el orfeón, Badía.

“Danza de los Novios”, por el sexteto de alumnos ciegos del Colegio Regional, Rubinstein.

SEGUNDA PARTE

“Alborada”, por el orfeón Veiga.

“Un fado”, por los ciegos, Rey Colacó.

“Meses d’o inverno fríos”, balada, letra de Rosalía de Castro, por el orfeón, J. Curros.

En el intermedio de la segunda a la tercera parte, recitará el Sr. Soto, el monólogo titulado, *La buena crianza*.

TERCERA PARTE

“Bailables de la Gioconda”, por la banda municipal, Ponchielli.

“Serenata Espagnole”, por los ciegos, Albéniz.

“Marcha Turka”, por los mismos, Mozart.

“A foliada”, letra de Pérez Porto, por el orfeón, J. Curros.¹⁷³⁴

El 15 de julio de 1906 tuvo lugar un concierto organizado por la Sociedad coral Unión Artística Compostelana con la cooperación de distinguidos artistas con objeto de allegar recursos para el *Certamen de Orfeones* que se preparaba por dicha sociedad para las fiestas del Apóstol. El programa seguido fue el siguiente:

PRIMERA PARTE

1º “El Infierno”, San Fiorenzo, para piano a cuatro manos por los alumnos ciegos del Colegio Regional de Santiago, Luis Ayoti y Jesús Arca.

2º “El Amanecer”, Eslava, por el orfeón.

3º “La Leyenda Rosa”, Wienianski; para violín por el conocido y distinguido maestro señor Curros, acompañado al piano por el señor Brage.

4º Fantasía brillante sobre motivos dela “Sonámbula”, para piano por la distinguida señorita Blanca Díaz Caballero.

5º “A lúa de Cangas”, Curros, por el orfeón.

SEGUNDA PARTE

¹⁷³² *El Eco de Santiago, Gaceta de Galicia y El Correo de Galicia* del 30 de diciembre de 1904.

¹⁷³³ *Gaceta de Galicia*, 3 de mayo de 1905.

¹⁷³⁴ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1905.

1º El bonito juguete cómico en un acto “¡Mil duros y mi mujer!”, de D. Mariano Pina Domínguez, desempeñado por el cuadro de declamación de la *Unión Artística*.

TERCERA PARTE

1º “Pastoral de la Arlessiene”, Bizet; para piano a cuatro manos por los alumnos ciegos Luis Agoti y Jesús Arca.

2º “O sol da primaveira”, Torres Creo; por el orfeón.

3º “La lotería”, monólogo; por Ezequiel Sanmartín, del cuadro de declamación de la *Unión Artística*.

4º “Escena de baile”, para violín y piano; por los alumnos ciegos Luis Agoti y Jesús Arca.

5º “Cariña de rosa”, Felipe Paz; por el orfeón.¹⁷³⁵

5.6.9. Homenajes

Aquí hemos agrupado los conciertos cuya razón de ser era el homenajear a agrupaciones como el Batallón Literario de 1808, recordar a personajes ya fallecidos como el maestro Maximino Teijeiro o Antonio López Ferreiro, a celebridades como Juan Montes o a eventos históricos como lo fue la boda del rey Alfonso XIII.

El 2 de mayo de 1878 del cuerpo de escolares compostelanos dieron un concierto en honor al Batallón Literario de 1808. El programa anunciado fue:

Sinfonía de la ópera Anna Bolena

PRIMERA PARTE

1º Duett Figlia! Mio padre! de la ópera Rigoletto, para dos violines, viola y violoncello.- Verdi.

2º Octavo aire variado para violín ópera 42.- Beriot

3º Trío de la ópera Don Carlo.- Michelis.

SEGUNDA PARTE

1º Recuerdos del Trovador de Verdi, para dos flautas.- Casaretto.

2º Cuarteto nº 1 ópera 85, Anadante.- Haydn.

3º Trío de la ópera Guarany.- Rezzonico.

TERCERA PARTE

1º Fantasía para violín.- Beriot.

2º Cuarteto nº 1, ópera 8, allegro vivace.- Haydn.

A la terminación del concierto leerán poesías de los más inspirados poetas de Galicia.¹⁷³⁶

El 5 de noviembre de 1899 tuvo lugar un concierto en honor a Juan Montes en el que participaron el barítono Cástor y Daniel Méndez Brandón, la banda de Zaragoza, Curros, Lens y poetas como Rodríguez Seoane, Cabeza, Brañas, San Millán y aficionados a la declamación y al recitado como Viguri y Segundo de la Riva¹⁷³⁷. El programa de esta velada fue:

Primera parte

1º “La Corte de Granada”, Chapí - Por la *Banda Municipal*, que dirige don Juan M^a López.

¹⁷³⁵ *El Eco de Santiago*, 10 de julio de 1906.

¹⁷³⁶ *El Diario de Santiago*, 2 de mayo de 1878.

¹⁷³⁷ *El Eco de Santiago*, 3 de noviembre de 1899.

2º “Biografía y juicio crítico de las obras de D. Juan Montes por el Maestro D. Enrique Lens.

3º Monólogo de “La Tempestad”, Chapí – Para canto y piano por los señores Méndez Brandón (D. Daniel) y Lens.

4º Poesía a la memoria de Montes, del Excmo. Sr. D. Luis Rodríguez Seoane, leída por el Sr. D. Luis Rodríguez Viguri.

5º Aria de la ópera “Fausto”, Gounod. – Para canto y piano, por el eminente artista gallego D. Castor Méndez Brandón, acompañado por D. Enrique Lens.

6º “Gran Sonata gallega” del Maestro Montes, por la *Banda Municipal*.

Segunda parte

1º “Suite 1ª de Grieg”.- Por la *Banda del Regimiento de Zaragoza* que dirige el notable maestro D. Francisco Martínez.

2º “Poesía” original del Sr. D. Juan García San Millán, leída por su autor.

3º “Balada Gallega” de Montes.- para canto y piano por los señores D. Daniel Méndez Brandón y D. Enrique Lens.

4º “Décimas a la muerte de D. Juan Montes”, de D. Alfredo Brañas, declamadas por el notable aficionado D. Segundo García de la Riva.

5º “Lonxe da terra”, balada gallega, para canto y piano por D. Castor Méndez, Brandón y el Sr. Lens.

6º Célebre “Alborada de Juan Montes” ejecutada por la *Banda del Regimiento de Zaragoza*.

Tercera parte

1º Gran Dúo de la ópera “I Puritani” Bellini, para canto y piano por los señores Méndez Brandón (D. Castor y D. Daniel) y D. Enrique Lens.

2º Discurso de gracias por el Presidente de la “Liga Gallega Compostelana” Dr. don Salvador Cabeza de León.

3º Final: “Célebre Muíñeira” titulada O Bico, del Maestro Montes, por la orquesta que dirige el distinguido Maestro D. José Curros.¹⁷³⁸

En el mes de junio tuvo lugar un concierto en recuerdo del maestro Maximino Teijeiro en el Teatro organizado por los estudiantes y en el que intervinieron la Banda de Zaragoza, la Banda Municipal y el Sexteto Curros¹⁷³⁹. El programa que siguieron fue el siguiente:

Primera parte

1º Discurso por el alumno de medicina señor Novo Campelo.

2º Fantasía sobre motivos de la ópera Prometsi Spossi de Paer por la Banda Municipal.

3º Poesía de don Salvador Cabeza de León leída por el alumno de derecho don Dalmacio Iglesias.

4º Obertura del Reloj de Lucerna por el Sexteto Curros.

5º Discurso por el reputado médico señor Rodríguez Martínez.

Segunda parte

1º Poesía por el alumno de derecho señor Esoine.

2º El Infierno de Florentino Sante por la Banda de Zaragoza.

3º Poesía por el señor Barcia Caballero.

4º Cuarta Polonesa de Marqués por el sexteto Curros.

5º Discurso final por el Sr. Suárez Salgado.¹⁷⁴⁰

¹⁷³⁸ *El Eco de Santiago*, 4 de noviembre de 1899.

¹⁷³⁹ *Gaceta de Galicia*, 1 de junio de 1901.

¹⁷⁴⁰ *Gaceta de Galicia*, 4 de junio de 1901.

El día 31 de mayo de 1906 se intercaló, entre las funciones de la compañía italiana de ópera que estaba actuando en el teatro, una gran velada regia organizada por la comisión popular de festejos y que fue patrocinada por el Ayuntamiento con motivo de la boda del rey Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg que tuvo lugar el 31 de mayo en la madrileña Basílica de San Jerónimo. El programa de esta velada fue:

PRIMERA PARTE

- 1º “Potpurri de cantos asturianos”.- Saenz.
- 2º Fantasía de la zarzuela “Pan y toros”.- Barbieri. Por la banda del Regimiento de Zaragoza.
- 3º “Célebre Serenata de Braga”, para canto, violín y piano por la Srta. María Naveira, D. Miguel Comas y D. Enrique Lens.
- 4º “Rhapsodia 12” de Liszt, para piano a cuatro manos por la Srta. Nemesia Courtier y el Sr. Lens.

SEGUNDA PARTE

- 1º “Retreta de Laurent”.- Rillé.
- 2º “O bico”.- Montes. Por el *Orfeón Unión Artística Compostelana*.
- 3º “Monólogo” por un aficionado.
- 4º “Área de Lucía”.- Donizzeti, para canto y piano por la Srta. María Naveira y el Sr. Lens.

TERCERA PARTE

Homenaje a SS.MM.¹⁷⁴¹

La banda de Zaragoza actuó “con la maestría, afinación y brillantez a que nos tiene acostumbrados”¹⁷⁴² recibiendo una ovación al terminar cada uno de los números, en especial su director Francisco Martínez. También obtuvo entusiasta acogida el orfeón *Unión Artística Compostelana*, dirigida por Ladislao Suárez, que cantó de una manera magistral la *Retreta* de Laurent de Rillé y *O Bico* de J. Montes, viéndose obligado a instancias del público, a ejecutar la mazurka *Pepita* y la *Alborada* de Veiga. La cantante María Naveira arrebató al público interpretando el “dificilísimo rondó de *Lucía*, donde no pocas tiples se estrellan”¹⁷⁴³ venciendo los escollos de la pieza haciendo gala de “una afinación, delicadeza y facultades artísticas de primer orden”¹⁷⁴⁴. Lens y Comas le acompañaron al piano y violín, junto con Nemesia Courtier quien no era la primera vez que el público compostelano tenía el placer de escuchar y aplaudir¹⁷⁴⁵.

Cerraremos este apartado con la velada literario musical del 21 de marzo de 1911 dedicada a la memoria de Antonio López Ferreiro con el siguiente programa:

Primera parte

- a. “Sonata gallega” del maestro Montes, ejecutada por la Banda Municipal.
- b. “Marcha indiana”, por la Rondalla del Círculo Católico de Obreros.
- c. “Discurso” del Sr. D. Salvador Cabeza.
- d. “La hija del marino”, por la Rondalla del Círculo de San Luis.
- e. “Poesía” de D. Lorenzo Valdés, recitada por el autor.
- f. “Ecos del Miño”, obertura del maestro Espinosa, por la Banda Municipal.

Segunda parte

¹⁷⁴¹ *El Eco de Santiago*, 30 de mayo de 1906.

¹⁷⁴² *El Eco de Santiago*, 1 de junio de 1906.

¹⁷⁴³ *El Eco de Santiago*, 1 de junio de 1906.

¹⁷⁴⁴ *El Eco de Santiago*, 1 de junio de 1906.

¹⁷⁴⁵ *El Eco de Santiago*, 1 de junio de 1906.

- a. “La Première Compagnie”, marcha del maestro Gauwin, por la Orquesta de la Santa Iglesia Catedral, reforzada con valiosos elementos.
 - b. “Al pie del Pico Sacro”, trabajo literario de D. Emilio Vilelga.
 - c. “Unha noite na eira d’o trigo”, cantiga gallega de D. José Curros, en cuya ejecución tomará parte la señorita Luisa Fernández y un coro de señoritas que vestirán el traje típico del país.
 - d. “Airiños, aires”, melodía gallega de Adalid, por el mencionado coro.
- “Discurso” de D. Antonio L. Carballeira.

Tercera parte

- a. “Trois petites airs”, preludio sinfónico del maestro Lozano, por la orquesta de la Santa Iglesia Catedral.
- b. “Aria de la Favorita” del maestro Donizetti, cantada por la notable contralto, señorita María Valverde.¹⁷⁴⁶

La parte musical corrió a cargo de la Banda Municipal, de las rondallas del Círculo Católico de Obreros y del Círculo de San Luis, la orquesta de la Catedral, un coro de señoritas y las cantantes María Valverde y Luisa Fernández. Debido a esta preponderancia de la música sobre los textos recitados, se ha incluido aquí este concierto y no en el apartado anteriormente dedicado a las veladas literario-musicales, a lo que se añade la finalidad de homenajear a una notable figura como la de dicho escritor e historiador.

5.6.10. Músicos locales

Aquí recogeremos las actuaciones de cámara cuyos integrantes eran compostelanos. Entre ellos encontraremos lo personajes habituales en todas las actividades musicales profesionales de la ciudad (escuelas, Catedral, teatros) como Hilario Courtier Daniel Penela, Antonio del Valle, Inocente Perdigón, Santiago Tafall, Manuel Penela, Juan Caamaño, Manuel Valverde, Eduardo Dorado o el omnipresente José Curros.

La siguiente noticia es del 28 de diciembre de 1872 en *La Gacetilla de Santiago*, y recoge el programa del concierto ofrecido por los músicos compostelanos Antonio del Valle, Hilario Courtier y Daniel Penela:

PRIMERA PARTE

Sinfonía por la orquesta, La Mutta di Porticci.

GRAN SONATA al piano a cuatro manos por los Sres. Valle y Courtier (M. del Adalid)

VARIACIONES AL VIOLÍN por el Sr. Penela (Beriot).

ADIÓS A LA ALHAMBRA. Elegía moruna al violín, por el Sr. Courtier (Monasterio)

SEGUNDA PARTE

Sinfonía por la orquesta (Courtier)

CONCIERTO al piano, por el Sr. Valle (Weber)

FANTASÍA DE CONCIERTO por el Sr. Courtier (Artot).

FANTASÍA DEL FAUSTO al violín por el Sr. Penela (Gounod)

TERCERA PARTE

Sinfonía a dos violines por los Sres. Penela y Courtier (Adalid)

Las tan aplaudidas variaciones burlescas, ejecutadas al violín por el Sr. Courtier tituladas:

EL CARNAVAL DE VENECIA¹⁷⁴⁷

¹⁷⁴⁶ *El Eco de Santiago*, 15 de marzo de 1911.

En 1874, tras el paso de una compañía teatral de comedia y drama en enero y los habituales bailes de carnaval en febrero, tuvo lugar un concierto instrumental el 14 de mayo dado por los músicos compostelanos: Antonio del Valle, Hilario Courtier y Manuel Penela. El programa fue: *El despertar de las Hadas*, *Berceaux de salón*, *La Caridad* del maestro Rossini y el *Carnaval de Venecia* por Courtier¹⁷⁴⁸. El 7 de noviembre (1874) dan un concierto instrumental Manuel del Valle, José Courtier e Hilario Courtier; aunque no hubo gran afluencia de público¹⁷⁴⁹, sí recibieron una buena crítica firmada por “A...”, sólo tenía como pega decir que le hubiese gustado escuchar el Carnaval de Venecia en otro lugar del programa y no para terminar por su carácter melancólico:

Yo quisiera haber oído el Carnaval de Venecia en otro período cualquiera del Concierto. Bien sé que es conveniente despedir al público regalándole una impresión alegre, pero amo tanto a ese melancólico Adiós de Monasterio, que me lastima oír después de él unas variaciones burlescas, siquiera me las proporcionen admirablemente bien ejecutadas.

El Adiós a la Alhambra es acaso el canto con que las golondrinas se despiden en Octubre del patio de los Leones, dando vueltas en torno de su fuente mutilada para mirarla bien y poder decir a los habitantes del desierto que aún vive la tumba de sus abuelos Abencerrages.

El Adiós a la Alhambra parece haber nacido en la guzla de un árabe proscrito...

Y el violín de Hilario Courtier llora con él y con él canta y con él se acuerda.

Pero todo esto importa poco. [...] Los artistas han debido quedar altamente satisfechos; si de vez en cuando brotaban gritos o exclamaciones extemporáneas de butacas y paraíso, también en los grandes instantes podía oírse el silencio.

Ingratos serían si después de tan favorables, aunque muy merecido, éxito, no siguiesen amenizando nuestras terribles noches de invierno, durante las cuales no tendremos, si la casualidad no viene en nuestro auxilio, una emoción ni un refugio.¹⁷⁵⁰

Tuvo lugar un concierto vocal e instrumental el 8 de diciembre de 1874 a beneficio de Ricardo Taboada y Juan Caamaño. En él participaron Hilario Courtier, Daniel Penela, Inocente Perdigón, Santiago Tafall, y los jóvenes escolares Antonio Baladrón y el Sr. Manso¹⁷⁵¹. Entre las obras interpretadas destacó la de la zarzuela en un acto *Los dos ciegos* de F. A. Barbieri. En los días siguientes realizaron un detallado análisis de sus actuaciones seguramente debido a que eran todos músicos compostelanos bien conocidos tanto por el público como por la crítica.

Se dijo que el cuarteto de Haydn fue recibido con “religioso éxtasis”¹⁷⁵² por ser casi desconocida por estas latitudes en las que estaban acostumbrados a variaciones de obras “de Beriot y Morceaux de salón de Rivas”¹⁷⁵³ y desde la prensa se aconseja que se siga con este tipo de repertorio dentro del que se incluye Mozart, Beethoven, Gounod, Schubert y Wagner

¹⁷⁴⁷ *La Gacetilla de Santiago*, 28 de diciembre de 1872

¹⁷⁴⁸ *El Diario de Santiago*, 15 de mayo de 1874.

¹⁷⁴⁹ *El Diario de Santiago*, 10 de noviembre de 1874.

¹⁷⁵⁰ *El Diario de Santiago*, 9 de noviembre de 1874.

¹⁷⁵¹ *El Diario de Santiago*, 5 de diciembre de 1874.

¹⁷⁵² *El Diario de Santiago*, 10 de diciembre de 1874.

¹⁷⁵³ *El Diario de Santiago*, 10 de diciembre de 1874.

que tenía todavía en este teatro “el triste privilegio de lo desconocido”¹⁷⁵⁴. Tocando el violín estuvieron Hilario Courtier, interpretando una fantasía sobre motivos de la ópera *Lucrezia Borgia*, y Daniel Penela, de quien se dijo que era el alumno predilecto de Courtier¹⁷⁵⁵, quien tocó unas variaciones para violín solo de Beriot. Junto con ellos participaron Perdigón también con el violín, Tafall debutó con el violonchelo -que no era el suyo habitual- y se le alabó su serenidad, Caamaño cantando el aria de barítono de *Un ballo in maschera* y Balandrón al piccolo.

En 1875, tras los acostumbrados bailes de Carnavales organizados por las sociedades de ocio compostelanas, tuvo lugar el 28 de febrero un concierto vocal e instrumental interpretado por la Sra. Fernández, el Sr. Teixidó, Hilario Courtier, Inocencio Perdigón, Daniel Penela, Santiago Tafall y Juan Caamaño. La orquesta estuvo dirigida por Hilario Courtier. El programa fue el siguiente:

PRIMERA PARTE

Sinfonía por la orquesta

Cavatina de Belli por la Sra. Fernández acompañada al piano por el señor Teixidó

Cuarteto de Haydn por la Sociedad de conciertos, dirigida por Courtier.

Aria de bajo de Lucrecia por el Sr. Caamaño acompañado por la orquesta.

Intermedio por la orquesta.

SEGUNDA PARTE

Cuarteto de Foscari por dicha sociedad

Ave María de Gounod por la señora Fernández y los señores Courtier, Teixidó y Penela.

Fantasía de violín sobre motivos de Lucrecia por el Sr. Courtier, acompañado al piano por el Sr. Penela.

Melodía Una flor por la Sra. Fernández, acompañada por los Sres. Teixidó, Courtier y Penela. Esta melodía está compuesta expresamente y dedicada a dicha señora, por los Sres. Abascal y Teixidó.

Intermedio por la orquesta.

TERCERA PARTE

Cuarteto del Trovador por la antedicha Sociedad

Cavatina del *Estreno de una Artista* por la Sra. Fernández, acompañada al piano por el Sr. Teixidó.

Las *variaciones del Carnaval de Venecia* por el Sr. Courtier, acompañadas al piano por el Sr. Penela.¹⁷⁵⁶

Al año siguiente, el 6 de febrero de 1876, se organizó un concierto para celebrar la reapertura del Teatro tras las últimas reformas del edificio. En él actuaron los más que habituales Hilario Courtier, Daniel Penela y Santiago Tafall con poca afluencia de público¹⁷⁵⁷.

El 7 de diciembre de 1878 Eduardo Dorado organizó un concierto en el que participaron él mismo, Hilario Courtier, Santiago Tafall, Manuel Valverde y Prudencio Piñeiro¹⁷⁵⁸. En la prensa, previamente a la fecha del concierto, encontramos esta reseña publicitándolo:

¹⁷⁵⁴ *El Diario de Santiago*, 10 de diciembre de 1874.

¹⁷⁵⁵ *El Diario de Santiago*, 10 de diciembre de 1874.

¹⁷⁵⁶ *El Diario de Santiago*, 27 de febrero de 1875.

¹⁷⁵⁷ *El Diario de Santiago*, 9 de febrero de 1876.

¹⁷⁵⁸ Prudencio Piñeiro Latierro (1838-1919) fue un pianista de Pontevedra.

El programa es tan bueno y variado que con dificultad podríamos decir cuál de los números es el mejor, sin embargo citaremos la grande Obertura de la ópera Guillermo Tell, que será ejecutada a cuatro violines y piano, o sea, por los Sres. Courtier, Dorado, Tafall, Valverde y Piñeiro.

Nuestro amigo Hilario nos hará oír por primera vez el tiernísimo “Souvenir de Bellini” dedicado por su autor (Schubert) al rey de Suecia.

El Sr. Piñeiro ejecutará una gran fantasía al piano; a Santiago Tafall también tendremos el placer de oírle a solo; el Sr. Villaverde nos dará a conocer por primera vez la bella y difícil fantasía sobre motivos de la ópera “La Mutta de Porticci” y por último, el Sr. Dorado, a instancias de sus compañeros, interpretará dos de los mejores conciertos del inmortal Beriot, es decir el 7º y 9º.

Dicho esto, bien se puede asegurar que el Concierto será de los más brillantes, sino el mejor que haya tenido lugar en Santiago. Por ello y por noticias particulares creemos que en la noche del domingo estará totalmente ocupado con numerosa y escogida concurrencia, nuestro lindo y huérfano teatro.¹⁷⁵⁹

El programa detallado contenía arreglos que eran los más habituales sobre las tablas de este Teatro:

PRIMERA PARTE

1º Sinfonía por la orquesta.

2º Gran obertura de la ópera Guillermo Tell para cuatro violines y piano por los Sres. Courtier, Dorado, Tafall, Valverde y Piñeiro.

3º Gran fantasía para piano por el Sr. Piñeiro.

4º Andante y primer tiempo del 7º concierto, por el Sr. Dorado

SEGUNDA PARTE.

1º Souvenir de Bellini para violín, dedicado a S. M. el Rey de Suecia por el Sr. Courtier con acompañamiento de piano.

2º Gran sinfonía del Poeta y Aldeano para dos violines y piano, por los Sres. Dorado, Valverde y Piñeiro.

3º Fantasía para violín por el Sr. Tafall.

TERCERA PARTE

1º Fantasía para violín sobre motivos de la Mutta de Portici, por el Sr. Valverde.

2º Noveno concierto para violín, por el Sr. Dorado.

3º Paragraff, cuya obra será ejecutada por todos los artistas que toman parte en este concierto y la cual fue ejecutada con gran éxito en los conciertos de Madrid.¹⁷⁶⁰

Recibieron muy buenas críticas todos los participantes en este concierto y desde la prensa se les sugirió a estos músicos, que eran las principales figuras de la vida musical compostelana, el crear una sociedad de conciertos que permitiese oírlos semanalmente¹⁷⁶¹.

En 1886 encontraremos varias veladas desarrolladas por músicos compostelanos principalmente. En febrero se anunciaron la actuación del violinista ciego José Cela¹⁷⁶² y el concierto en el que participaron músicos locales como el guitarrista Agustín Rebel Fernández -quien interpretó varias composiciones de su propia autoría como *Amar sin esperanza* o *Tristes recuerdos*-, la pianista Dolores García¹⁷⁶³ y el sexteto de Curros. El programa de este último concierto, que tuvo lugar el 18 de febrero, fue:

¹⁷⁵⁹ *El Diario de Santiago*, 5 de diciembre de 1878.

¹⁷⁶⁰ *El Diario de Santiago*, 7 de diciembre de 1878.

¹⁷⁶¹ *El Diario de Santiago*, 8 de diciembre de 1878.

¹⁷⁶² *Gaceta de Galicia*, 12 de febrero de 1886.

¹⁷⁶³ Quien finalmente no actuaría por enfermedad.

Primera parte.- Concierto de guitarra.

1º Ailemas, fantasía brillante por A. Rebel.

2º Luisa, tanda de wals por idem.

3º Gavotte Stephanie, Ezibulka

4º Pot-pourri espagnol, arreglo de A. Rebel.

5º La Srta. de García ejecutará al piano la brillante fantasía de J. Pinilla sobre motivos de “Las Treguas de Tolomaide” del Maestro Eslava.

Segunda parte.-

1º Amar sin esperanza, meditación de A. Rebel.

2º Célebre Aria de Stradella.

3º Variaciones sobre motivos del “Carnaval de Venecia” del Maestro Rossini, arreglo de A. Rebel.

4º El sexteto bajo la dirección del Sr. Curros, ejecutará la célebre melodía, “La primera lágrima” de Marqués.

Tercera parte.-

1º Tristes recuerdos, melodía de A. Rebel.

2º Malagueña: arreglo de id.

3º Los estudiantes de Santiago: Pasacalles de A. Rebel.¹⁷⁶⁴

En los siguientes meses encontramos, el 25 de marzo fue el turno del pianista compostelano Manuel Chávez que dio un concierto acompañado por la pianista Sra. González, el Sr. Cuenca a la flauta, el Sr. Telechea cantando como bajo, el Sr. Villaverde con el violín y un quinteto de alumnos de la Sociedad Económica dirigido por este último¹⁷⁶⁵. El programa fue muy variado incluyendo una gran fantasía para piano sobre motivos de la ópera *Il Trovatore*¹⁷⁶⁶ o la romanza para bajo de *I Puritani*¹⁷⁶⁷. Llama la atención las palabras dedicadas en la *Gaceta de Galicia* al Sr. Chaves al que, aunque era considerado uno de los puntales musicales de Santiago de Compostela, se le recordaba que “nadie es profeta en su patria”¹⁷⁶⁸.

Siguiendo con los conciertos instrumentales dados en el Teatro en esa época, el 26 de abril estuvo el del concertista de fagot Laureano Gallástegui que fue acompañado al piano por la Sra. González de Chaves¹⁷⁶⁹ y cuyo concierto fue completado con la participación del pianista Manuel Chaves y el sexteto Curros. Aunque el sexteto Curros siempre recibió muy buenas críticas, y también las obtuvo en esta ocasión, debió tener algún desliz porque unos días más tarde encontramos en la crítica de la función realizada por Sr. Vila Ulloa menciona a la orquesta Curros indicando que “mejoró mucho desde que la hemos oído en una serenata hace algunos días, y el sexteto interpretó la maravilla la preciosa música del número señalado en el programa”¹⁷⁷⁰.

El 11 de diciembre de 1887 Arturo Baratta Valdivia dirigió la orquesta que por aquellas fechas se encontraba actuando en el Teatro reforzada por músicos locales de la Banda de Beneficencia¹⁷⁷¹. Se planeó que participase el Orfeón Valverde como obsequio a Baratta¹⁷⁷²

¹⁷⁶⁴ *Gaceta de Galicia*, 17 de febrero de 1886.

¹⁷⁶⁵ *Gaceta de Galicia*, 27 de marzo de 1886.

¹⁷⁶⁶ *Gaceta de Galicia*, 24 de marzo de 1886.

¹⁷⁶⁷ *Gaceta de Galicia*, 27 de marzo de 1886.

¹⁷⁶⁸ *Gaceta de Galicia*, 27 de marzo de 1886.

¹⁷⁶⁹ *Gaceta de Galicia*, 27 de abril de 1886.

¹⁷⁷⁰ *Gaceta de Galicia*, 3 de mayo de 1886.

¹⁷⁷¹ Véase información recogida en el apartado de la presente tesis dedicado a las compañías de ópera y zarzuela.

pero unos días antes se anunció que no podía ser quedando así un concierto simplemente instrumental¹⁷⁷³. Entre las obras que conformaron el programa anunciado había varias obras compuestas por el propio Baratta:

PRIMERA PARTE.-

- 1º Sinfonía descriptiva *Brisas del mar*; Baratta.
- 2º *La oración de los Bardos* para sexteto doble; Godefroï.
- 3º Pizzicato de *Silvia*; Delives.
- 4º *Marche Chinoise*; Baratta.

SEGUNDA PARTE.-

- 1º Preludio de la ópera *Il disingano*; Baratta.
- 2º Bailables de la ópera *Il disingano*, a danza *Sílfides*, a *gabote*, c *galop final*; Baratta.

TERCERA PARTE.-

- 1º *Serenata morisca*, para sexteto doble; Baratta.
- 2º Patrulla turca; Michaelia.
- 3º *Bolero*, ejecutado al violín por el Sr. Courtier; Veriot.
- 4º *Marche solemne*; Baratta.¹⁷⁷⁴

Este concierto finalmente se suspendió por falta de entradas vendidas. Comentaba la prensa que no había quien entendiese al público compostelano que cuando no había oferta de ocio se quejaba pero cuando había algún espectáculo no acudían¹⁷⁷⁵.

El 27 de octubre de 1889 actuó la pianista coruñesa Emilia Quintero¹⁷⁷⁶ -quien había alcanzado honrosos premios en los conservatorios de Madrid y del extranjero¹⁷⁷⁷ y había sido alumna predilecta de Dámaso Zabalza¹⁷⁷⁸- acompañada por la orquesta de Pepe Curros¹⁷⁷⁹. En A Coruña iba a dar también un concierto pero finalmente no tuvo lugar por falta de “cooperación”¹⁷⁸⁰. En Santiago dio un pequeño concierto en el almacén de Canuto Berea previamente al del Teatro Principal¹⁷⁸¹. La crítica sobre este concierto está firmada por J. B. C. quien loaba la “rapidez vertiginosa con que los dedos se mueven sobre el teclado”¹⁷⁸² además de definir a la intérprete como “una consumada, elegante y amable a la vez, hace las delicias del público que la escucha, arrancando al piano las más armónicas y melodiosas notas, los sonidos más sublimes”¹⁷⁸³. Interpretó el *Concierto en sol menor* de Mendelssohn y varias obras de Louis Moreau Gottschalk -*Tarantella*, *Recuerdos de Andalucía* y la *Perla Cubana*, *El trovador*-, un estudio de Chopin y *Melodía húngara* de F. Liszt.

¹⁷⁷² *Gaceta de Galicia*, 7 de diciembre de 1887.

¹⁷⁷³ *Gaceta de Galicia*, 10 de diciembre de 1887.

¹⁷⁷⁴ *Gaceta de Galicia*, 10 de diciembre de 1887.

¹⁷⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 12 de diciembre de 1887.

¹⁷⁷⁶ Emilia Quintero y Calé fue hija de la escritora coruñesa Emilia Calé Torres y el periodista y funcionario Lorenzo Quintero. Fue una gran pianista que no solo triunfó en España, sino también en Francia, Estados Unidos, Canadá, Inglaterra y Portugal, además de desarrollar su faceta como profesora de piano, solfeo y canto. Fue miembro del Conservatorio de Madrid.

¹⁷⁷⁷ *Gaceta de Galicia*, 24 de octubre de 1889.

¹⁷⁷⁸ *Gaceta de Galicia*, 25 de octubre de 1889.

¹⁷⁷⁹ *Gaceta de Galicia*, 28 de octubre de 1889.

¹⁷⁸⁰ *Gaceta de Galicia*, 25 de octubre de 1889.

¹⁷⁸¹ *Gaceta de Galicia*, 26 de octubre de 1889.

¹⁷⁸² *Gaceta de Galicia*, 28 de octubre de 1889.

¹⁷⁸³ *Gaceta de Galicia*, 28 de octubre de 1889.

En los entreactos de las funciones de la compañía dramática del Sr. Vico, en el Teatro en abril de 1899, nos consta la interpretación de música por parte de la orquesta dirigida por el violinista Laureano Villaverde¹⁷⁸⁴:

Para que la solemnidad fuese completa la orquesta dejonos oír armonías y delicadezas de conjunto admirables.

Interpretó varias composiciones de que es actor el director de la orquesta D. Laureano Villaverde.

La melodía que interpretaron los profesores de la orquesta en el segundo entreacto es primorosísima.

El público con aplausos atronadores premió la labor de los músicos y pidió el nombre del autor que lo es el señor Villaverde.

Ovaciones como la de que anoche fue objeto se repiten pocas veces y dan aliento a quien, como el Sr. Villaverde, tan excepcionales dotes de compositor reúne.

Nuestra enhorabuena.¹⁷⁸⁵

Lo mismo sucedió en mayo cuando la Sociedad Escolar dio una representación dramático-musical en el teatro principal en la que subieron a las tablas el juguete cómico *Noticia fresca*, *El Asistente del Coronel* y la comedia *El Bigote* Rubio en cuyos intermedios tocó la rondalla de la Sociedad¹⁷⁸⁶.

Mencionamos este tipo de interpretación en este apartado porque no formaba parte del espectáculo dramático y además la música estaba interpretada por los personajes habituales de la vida musical compostelana: Laureano Villarverde y una de las rondallas de la ciudad.

Tras visitas de violinistas de la talla de Sarasate o Quiroga, encontramos un recital de una intérprete santiaguesa de violín, María Chaves¹⁷⁸⁷. Su actuación tuvo lugar el 8 de noviembre de 1908 y estuvo acompañada al piano por el Sr. García Giménez. Fue un éxito el concierto aunque no hubo tanto público como era de esperar “dado el renombre del que venía precedida nuestra bella paisana”¹⁷⁸⁸ y por “su dominio del violín y de la inspiración y dulzura con que ejecuta las más difíciles composiciones no es ni con mucho exagerado”¹⁷⁸⁹.

Antes de pasar al siguiente subapartado, haremos un pequeño repaso hasta este punto de la música instrumental y vocal que hemos visto a lo largo de los últimos subapartados.

Se han encontrado numerosas obras compuestas por músicos compostelanos y gallegos, al igual que veremos en el próximo bloque en el caso de las tunas, y en muchos casos fueron compuestas por los propios directores de los orfeones y los intérpretes en el caso de la música de cámara y de algunos cantantes gallegos. Entre estas obras están las de Curros -*Balada gallega*, *Alborada e cantiga*, *Meses d'o inverno fríos*¹⁷⁹⁰, *A foliada*, *A lúa de Cangas*¹⁷⁹¹,

¹⁷⁸⁴ *El Eco de Santiago*, 7 de abril de 1899.

¹⁷⁸⁵ *El Eco de Santiago*, 14 de abril de 1899.

¹⁷⁸⁶ *El Eco de Santiago*, 10 de mayo de 1899.

¹⁷⁸⁷ Por el apellido, y siendo su origen compostelano, nos decantamos por pensar que podría ser hija de una de las principales figuras de la vida musical de Santiago de Compostela: Manuel Chaves.

¹⁷⁸⁸ *El Eco de Santiago*, 9 de noviembre de 1908.

¹⁷⁸⁹ *El Eco de Santiago*, 9 de noviembre de 1908.

¹⁷⁹⁰ Según Leslie Freitas (2017: 325) esta canción usó un texto de Rosalía de Castro y aunque ella no ha podido datarla, nosotros hemos encontrado su interpretación el 2 de mayo de 1905.

Unha noite na eira d'o trigo, Carnaval de Galicia, Segunda polonesa de concierto, Marcha-, García Giménez *-Serenata gallega-*, Torres Creo *-Alborada gallega, O sol da primavera-*, Valverde *-pasodoble El Pillo, Ahí ven o día, Barcarola-*, Chané *-Un adiós a Mariquiña-*, Veiga *-Gallegos a nosa Terra-*, Montes *-Nocturno, Fantasía gallega, Balada gallega, Gran sonata gallega, Balada gallega, Lonxe d'a terriña, Alborada, muiñeira O bico-*, J. Tafall *-Rapsodia, Polonesa de concierto-*, S. Tafall *-Minueto-*, J. Courtier *-Sinfonía-*, Villaverde *-Melodía-*, Santos *-Rapsodia gallega-*, Silvari *-Alborada-*, Paz *-Cariña de rosa-* o Adalid *-Airiños aires-*. Incluso Sarasate hizo un guiño a esta tierra e incluyó su célebre *Muiñeira* como propina bajo petición del público.

Todos estos conciertos tenían my buena acogida por parte del público ya que eran mayoritariamente intérpretes locales a los que asistían sus familiares a verlos, los conciertos tenían fines recaudatorios por buenas causas o se trataba de primeras figuras de la música nacional e internacional a las que se les publicitaba previamente para alentar la asistencia. Estos conciertos se intercalaban entre los huecos dejados por las funciones dadas por las compañías de zarzuela y ópera.

Los cuartetos, aún siendo de músicos compostelanos, trajeron obras internacionales no conocidas en Santiago de Compostela como sucedió con un cuarteto de Haydn -no se especificó cuál era- que era “casi desconocido en Santiago”¹⁷⁹² ya que aquí estaban habituados más bien a versiones como las “variaciones de Beriot y Morceaux de salón de Rivas”¹⁷⁹³. Así como también hubo grandes compositores olvidados en el como fue el caso de Wagner que se tenía en el Teatro Principal “el triste privilegio de lo desconocido” como enunciaba muy correctamente la prensa de la época ya que sólo nos constan versiones del coro de las hilanderas de *El buque fantasma*, el preludio y el racconto de *Lohengrin*.

Llama la atención la omnipresente participación de Pepe Curros en todo tipo de actividades, desde la organización e interpretación de música de cámara, pasando por la Sociedad de Conciertos y Sociedad de Cuartetos, orfeones y veremos a continuación la importancia de su figura en la tuna compostelana.

En el caso del repertorio instrumental se repetían constantemente los arreglos de obras orquestales, es decir, reducciones que era la manera por la que se daban a conocer en provincias normalmente las obras de mayor tamaño instrumental. Es el caso que vemos de las oberturas de *Guillermo Tell* de Rossini, de *Poeta y aldeano* de Suppé, de *La flauta mágica* de W. A. Mozart o de zarzuelas como *Guzmán el Bueno* de T. Bretón.

¹⁷⁹¹ Según Leslie Freitas (2017: 316-316) esta obra tiene texto de Martínez González y la data erróneamente en enero de 1944 ya que la hemos encontrado interpretada en un concierto el 15 de julio de 1906.

¹⁷⁹² *El Diario de Santiago*, 9 de diciembre de 1874.

¹⁷⁹³ *El Diario de Santiago*, 9 de diciembre de 1874.

5.6.11. Tunas, estudiantinas y rondallas



Tuna compostelana de 1888
(Morán Saus et al., 2003: 88)

Las tunas compostelanas merecen un apartado propio dentro de los conciertos tanto por su volumen de actuaciones en el Teatro Principal como por la importancia de estas agrupaciones en la época. Siendo todas estas conjuntos formaciones cuyo grueso está compuesto de instrumentos de pulso y púa, y violines, la definición de estudiantina que recoge Yzquierdo (2004: 25) es que se trata de una “cuadrilla de estudiantes que tocan varios instrumentos de pueblo en pueblo o por las calles de una población, para divertirse o para hacer alguna obra benéfica o útil con lo que recaudan en los festivales que suelen celebrar”. Baldomero Cores (2001: 20) explica el ambiente de las tunas como una forma vida de subcultura universitaria, de la vida santiaguesa y de la Universidad de Santiago, sobre ellas influían de manera inmediata los gustos y el estilo del ambiente en el que se movían o se formaban.

Las tunas en Santiago surgieron, inicialmente, como formas espontáneas de asociación, aunque sí estaban estructuradas, y se componían de grupos de estudiantes que compartían edad y formación académica. La estudiantina estaba formada por miembros que perseguían unos mismos intereses, orientados a la satisfacción y a la construcción del ocio individual y colectivo. Aunque era un grupo escolar universitario, no faltaban entre sus miembros alumnos de los últimos cursos del instituto así como músicos o cómicos de la comunidad santiaguesa con el fin de reforzar la rondalla o el espectáculo (Cores Trasmonte, 2001: 24). A partir de la década de 1870 se fueron formando diversas estudiantinas y tunas. Cita López Cobas (2013: 277) en Santiago los casos de la estudiantina dirigida por el violinista Eduardo Dorado y la Tuna Compostelana creada en 1876 por los universitarios para actuar en las fiestas de los carnavales y en la que participaban músicos como Hilario Courtier, Santiago Tafall o José Gómez Veiga “Curros” quien fue su director entre 1888¹⁷⁹⁴ y 1894.

¹⁷⁹⁴ En el año 1888 formaban parte de la tuna escolar compostelana: Manuel Otero (presidente), Pepe Curros (director), Guidart (tensero), Daniel Pimentel (abanderado) y como tunos Camilo Bargiela, Monje, Otero Calviño, Pepe Nieto, Pepe

En su punto álgido, las tunas pasaron a estar compuestas por estudiantes, licenciados y músicos jóvenes con elevado número de componentes, con director musical, presidentes honorarios, madrinas... (Cano Gómez, 2003: 93).

Las tunas tenían un cierto carácter social y sus conciertos eran punto de encuentro para los chicos de las buenas familias, se nombraba presidentes de ellas a personajes ilustres y madrinas a las damas de la alta sociedad compostelana a las que también les daban serenatas, organizaban veladas además de realizar viajes de intercambio con otras estudiantinas, tanto nacionales como internacionales, principalmente Portugal por la cercanía geográfica. Las tunas foráneas eran recibidas en las estaciones de tren como un gran evento, “convocaba numeroso público en los andenes, deseoso de recibir al conjunto musical visitante y acompañarle por las calles de la ciudad [...] a media mañana, las Tunas recorrían las calles de la ciudad deleitando a los curiosos que admiraban sus pasacalles musicales. Por la tarde actuaban en bailes, cafés y teatros” (Morán Saus et al., 2003: 93).



Carmela Mosquera Blanco, presidenta de la tuna compostelana en febrero de 1911
(*El Eco de Santiago*, 20 febrero 1911)

Su repertorio en la segunda mitad del siglo XIX constaba, junto con algún aire popular, de fragmentos y adaptaciones de zarzuelas, valeses, polkas y demás estilos foráneos, piezas instrumentales clásicas, otras compuestas ad hoc por músicos y sus actuaciones eran auténticos conciertos en los que al selecto auditorio se le había entregado previamente un programa (Morán Saus et al., 2003: 55-59). En sus veladas se estrenaron numerosas obras, algunas dedicadas a la tuna, tanto de estudiantes con vocación musical, como era José Nieto “Nietño”, como de músicos de la comunidad santiaguesa en auge por aquellas fechas a los que les solicitaban su colaboración como fue el caso del sexteto de Curros, Jesús García Giménez y el Orfeón Valverde (Cores, 2001: 28). Algunas de estas obras fueron varios pasacalles de J. Curros¹⁷⁹⁵ (uno de ellos titulado *Un saludo a Galicia* dedicado a la tuna compostelana¹⁷⁹⁶, otro denominado *flamenco*¹⁷⁹⁷ dedicado a la tuna de 1895, otro llamado

Martínez, Leira, Mandriñán, Botana, Gil y Gil, Mariñán, Zapata, Tafall e Iglesias, entre otros. [Consultado el 10 de octubre de 2018: <http://www.lacasadelatroya.com/noticias/la-casa-de-la-troya/la-tuna-escolar-compostelana/>]

¹⁷⁹⁵ Uno de ellos interpretado en el concierto del 28 de enero de 1891.

¹⁷⁹⁶ Interpretado en el concierto del 22 de febrero de 1891.

¹⁷⁹⁷ Interpretada en el concierto del 14 de febrero de 1895.

*Escenas andaluzas*¹⁷⁹⁸, *Manolino*¹⁷⁹⁹, *¡Viva la tuna!*¹⁸⁰⁰ y *El estudiantillo*¹⁸⁰¹) así como otros tipos de obras como tanda de valeses¹⁸⁰², jotas coreadas¹⁸⁰³, la muiñeira *Viva Galicia*¹⁸⁰⁴ o la polka *Amor de estudiante*¹⁸⁰⁵; varias obras de J. Veiga (*Alborada gallega* para voces solas¹⁸⁰⁶, muiñeira *La Escala* para bandurrias y guitarras¹⁸⁰⁷, una mazurka¹⁸⁰⁸, valeses *Alegría*¹⁸⁰⁹ y una polka¹⁸¹⁰); una jota coreada dedicada a la tuna escolar de 1895 de Manuel Valverde¹⁸¹¹; una tanda de valeses de Villaverde sobre motivos de la muiñeira¹⁸¹²; una pasacalle de J. Tafall¹⁸¹³ o el pasacalle *Viva la presidenta* de Ángel Brage Nieto¹⁸¹⁴.

En ocasiones sólo se hacen simples comentarios en la prensa de la visita de tunas foráneas o del intercambio entre la compostelana y otras, como fue el caso del concierto de la Tuna Escolar el 21 de marzo de 1886 del que sólo sabemos que interpretaron una *gavota* y el juguete cómico *Aprobados y suspensos* entre otras obras¹⁸¹⁵. Otras veces se incluía en la prensa el programa completo de la actuación así como la crítica a posteriori o incluso menciones sobre temas económicos de gastos o recaudación que se usaba para pagar los viajes de intercambio con otras tunas aunque la mayor parte de las veces eran comentarios con gran carga social en la que se mencionaba los nombres de las presidentas de la tuna, las madrinas, los textos leídos y los personajes ilustres que intervenían en las veladas en el Teatro.

1888 fue un año especial para la tuna santiaguesa, tanto a nivel organizativo como de calidad musical fue su cumbre. El presidente era Otero Acevedo y el papel directivo recaía sobre José Curros a quien acompañaban Gerardo Curros y Jesús García Giménez y con un papel destacado de José Nieto, “Nietinho”, como uno de los compositores e intérpretes del repertorio de la tuna santiaguesa. La actividad de aquella época, en especial su paso por Galicia y Portugal, fue ampliamente recogida en la *Gaceta de Galicia* por Mariano Fernández Tafall¹⁸¹⁶ que, además de ser miembro de la tuna, trabajaba en dicho periódico y firmaba bajo el pseudónimo de “Moraima” (Cores Trasmonte, 2001: 60-63). Este también fue un año importante para la tuna debido a que fue la primera vez que atravesaron el nuevo puente de hierro sobre el río Miño¹⁸¹⁷ para continuar su gira de Galicia por Portugal¹⁸¹⁸, esto marcó un

¹⁷⁹⁸ Interpretada en el concierto del 6 de febrero de 1904.

¹⁷⁹⁹ Interpretada en el concierto del 25 de enero de 1888.

¹⁸⁰⁰ Interpretada en el concierto del 25 de enero de 1888.

¹⁸⁰¹ Interpretada en el concierto del 1 de febrero de 1888.

¹⁸⁰² Interpretadas en el concierto del 25 de enero de 1888.

¹⁸⁰³ Interpretadas en el concierto del 25 de enero de 1888.

¹⁸⁰⁴ Interpretada en el concierto del 1 de febrero de 1888.

¹⁸⁰⁵ Interpretada en el concierto del 1 de febrero de 1888.

¹⁸⁰⁶ Interpretada en el concierto del 14 de febrero de 1895.

¹⁸⁰⁷ Interpretada en el concierto del 14 de febrero de 1895.

¹⁸⁰⁸ Interpretada en el concierto del 14 de febrero de 1895.

¹⁸⁰⁹ Interpretada en el concierto del 10 de febrero de 1895.

¹⁸¹⁰ Interpretada en el concierto del 10 de febrero de 1895.

¹⁸¹¹ Interpretada en los conciertos del 10 y 14 de febrero de 1895.

¹⁸¹² Interpretada en el concierto del 6 de febrero de 1904.

¹⁸¹³ Interpretada en el concierto del 5 de diciembre de 1903.

¹⁸¹⁴ Interpretada en el concierto del 25 de febrero de 1908.

¹⁸¹⁵ *Gaceta de Galicia*, 22 de marzo de 1886.

¹⁸¹⁶ Mariano Fernández Tafall era sobrino de Mariano Tafall el maestro organero de la Catedral de Santiago de Compostela.

¹⁸¹⁷ Este puente une Tui con Valença do Minho y fue inaugurado oficialmente el 25 de marzo de 1886, casi un año y medio después de su entrada en servicio.

¹⁸¹⁸ La tuna compostelana ya había ido a Portugal en 1886, también bajo la dirección de Otero Acevedo, pero este viaje había tenido lugar en barco (Cores Trasmonte, 2001: 76).

hito en los intercambios de la tuna compostelana y de las portuguesas por facilitar los traslados. El portugués Antonio Fogaça dedicó el siguiente texto a la Tuna Compostelana:

A TUNA COMPOSTELANA

Os nosso corações pertencem-vos, artistas,
Moicedades d'abril, esplendidos bohemios,
Que empunhaes nobremente o facho das conquistas
-Vós haveis de sentir gravada na memoria-
Vos, amigos, que sois os nossos irmaos gemeos,
De tanta alma ruidosa as notas imprevistas
E estes cantos de festa estes brilhos de gloria.

[...]

Em nós encontrareis os braços e o carinho.
Operarios no afam d'um tecto hospitaleiro,
Nao temos mais, parém, amigos, descansae,
Descansae

Como as aguias que vao ao longe fazer ninho
A um paiz estrangeiro.

Se ha peito que só tenha un pequenino affecto,
Se ha coração que pulse apenas n'um alegro,
Se o sonho é para alguém nas formas incompleto,
Se ha ainda algum fervor sob este traje negro,
Se a virgem da Belleza: a doida sacrosanta,
Nos faz seguir no azul a sua aérea cohorte,
Se algum hymo guerreiro ainda nos suplanta,
Entusiasta e febril, como as canções do Norte,
Se um desejo sequer suavissimo e veloz.
Só para vos sandar ten cantos idealistas,
Sinceramente, agota e tudo para vos,
E tudo para vós n'este momento Artistas!
Por isso, no prazer magnético de ver-vos,
Sentimos á expansao vibrando nos os nervos,
O bohemios do Amor, nós, ebriamente escravos,
Em febre, á reventar, n'uma explosao de bravos.



Caricatura de Pepe Curros ataviado de tuno
Café con gotas, 5 de febrero de 1888.

Este fue un año especialmente complicado en cuanto a la organización interna de la tuna debido a las dimensiones alcanzadas en número de miembros, como podemos ver en la siguiente fotografía tomada en 1888 en su viaje a Oporto en la que se observan 45 integrantes, aunque su presidente Otero Acevedo consiguió hacer que funcionase “como un reloj suizo” (Cores, 2001: 60).



Fotografía de la tuna compostelana en 1888 en Oporto publicada el 1 de marzo de 1888 en *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*

Hemos decidido dividir este apartado en dos bloques según la tipología de las actuaciones en el Teatro Principal: las de agrupaciones compostelanas y las de agrupaciones foráneas.

5.6.11.1. Agrupaciones compostelanas

Las veces en las que la tuna o estudiantinas de la ciudad actuaban en el Teatro Principal, solían ser o conciertos normales o, en un gran número de ocasiones, para recaudar fondos para reponer su vestuario, allegar dinero a desgracias o desastres naturales, recibir a tunas foráneas o para costear sus propias giras tanto por territorio gallego, nacional o internacional.

Empezaremos con los conciertos llamemos “normales”, es decir, que no tenían finalidad alguna recaudatoria.

El primero de esta tipología, por orden cronológico, tuvo lugar el 21 de marzo de 1886. Fue la Tuna Escolar la que subió al escenario para interpretar, entre otras obras, una *gavota* y el juguete cómico *Aprobados y suspensos*¹⁸¹⁹. Por medio de Cores (2000: 58) sabemos que el programa, con el que recorrieron en aquellas fechas varias ciudades gallegas además de haberlo interpretado en el Teatro Circo de Santiago un mes antes que en el Teatro (26 de febrero), estaba estructurado en varias partes: la primera parte se abría con una jota de Nietiño por la tuna para seguir con una fantasía para flauta y piano sobre motivos de *Lucrecia Borgia* de Donizetti y terminaba con un vals por la tuna de Nietiño; la segunda el juguete cómico en un acto y prosa *A pluma y pelo* de Vital Aza; la tercera contenía los aires nacionales de M. Valverde, la danza de *Suspiros de amor* de Cualig, la jota del *Molinero de Subiza* para bandurria y guitarras y la gavota de *Matilde* de Espinosa por la orquesta; la cuarta consistía en el juguete cómico en un acto y verso *Aprobados y suspensos* de Vital Aza y la tuna

¹⁸¹⁹ *Gaceta de Galicia*, 22 de marzo de 1886.

interpretaba la Jota de M. Rodríguez; la velada terminaba con un pasodoble de G. Vázquez interpretado por la orquesta.

Pasamos al 28 de enero de 1891 para volver a encontrar otra actuación de la Tuna Escolar Compostelana con este programa:

PRIMERA PARTE

Examen de aptitudes

Despropósito en un acto, en prosa y verso, escrito a propósito para la Tuna de 1891 por un Tuno que no lo es, desempeñado por toda la Tuna.

SEGUNDA PARTE

1º “Un saludo a Galicia”, pasa-calle, dedicado a la Tuna Compostelana, por J. Curros.

2º “Laurak-bat”, mazurka, por A. Valle.

3º Romanza de barítono, de “Un Ballo un maschera”, por I. G.

4º “Pavana favorita de Luis XIV”, por L. Lustrier.

TERCERA PARTE

1º Arlequinade (Pizzicato), por Louis Ganne.

2º “Non Tornó” romanza de tenor de Fito Matei, per A. M.

3º “Diálogo de amor” melodía, A. Valle.

4º “Guerruka-ko arbola” zortzico, Iparraguirre.

5º “España” vals, por G. Waldteufel.¹⁸²⁰

Destacaron la actuación de Enrique Labarta Posse (director de *La Pequeña Patria*¹⁸²¹) que recibió una ovación unánime y el pasacalle de J. Curros basado en aires gallegos y “que fue oído con mucho agrado y calificado de muy bueno”¹⁸²². Se vendieron todas las localidades del teatro consiguiendo una recaudación de 7.000 reales para poder realizar su gira por Galicia que dio comienzo por el Teatro de San Jorge de la vecina A Coruña¹⁸²³ y volviendo a actuar en el Teatro Principal compostelano al terminarla para dar un concierto el 22 de febrero junto con el orfeón *El Eco*. El programa de este concierto fue:

PRIMERA PARTE

1º Despropósito en un acto, en prosa y verso, escrito a propósito de la Tuna Compostelana de 1891, por un tuno, *que no lo es de veras*, desempeñado por toda la Tuna.

SEGUNDA PARTE

1º Pasa-calle.- J- Curros.

2º Pavana.- L. Lustner.

3º Guernika-ko arbola.- Iparraguirre.

4º Diálogo de humor, melodía.- A. Valle.

TERCERA PARTE

1º Minuetto.- Bolzoni.

2º Jota del Certamen.- Nieto.

3º Arlequinade, (Pizzicato).- L. Ganne.

4º Vals.- Walteufel.¹⁸²⁴

¹⁸²⁰ *Gaceta de Galicia*, 27 de enero de 1891.

¹⁸²¹ *La Pequeña Patria* era una revista publicada en Santiago de Compostela entre 1890 y 1891, subtitulada *Revista decenal de literatura, ciencias y artes* y que fue continuadora de *Galicia Humorística* pero con un toque más regionalista.

¹⁸²² *Gaceta de Galicia*, 29 de enero de 1891.

¹⁸²³ *Gaceta de Galicia*, 29 de enero de 1891.

¹⁸²⁴ *Gaceta de Galicia*, 21 de febrero de 1891.

El 13 de septiembre de este mismo año, tras una temporada cerrado, se abrió el Teatro Principal para acoger un concierto de la Tuna. Entre las obras interpretadas estaban *Brisas españolas*, el popular pasodoble *Cádiz*, una melodía de Schubert sin especificar, el preludio de *El anillo de hierro* y una gavota de la cual no se menciona el autor¹⁸²⁵ destacando la participación del “célebre panderetólogo Casalet”¹⁸²⁶.

El 28 de abril de 1892 se abrió de nuevo el teatro para acoger una velada literario musical del orfeón *Está bien* y la rondalla del Sr. Echevarri. Las críticas a esta actuación se centraron en la excesiva duración del evento culpa de “los interminables intermedios, lo cual comprendemos que no podría evitarse, pero el caso es que el público mostraba a veces su descontento”¹⁸²⁷. La rondalla estaba formada por doce muchachos “cuya ejecución fue admirable, con maestría, y un sentimiento que a todos nos agradó mucho”¹⁸²⁸, el orfeón estaba compuesto por escolares a los que dirigía Álvaro Soto e interpretaron el vals *La estanquerita* del compostelano Maximino Rodríguez. También participó un quinteto improvisado por los del “Club” para interpretar la *Balada* de Juan Montes acompañados al piano por Rafael Lozano¹⁸²⁹.

A los pocos meses, el 23 de octubre de este mismo año, esta misma rondalla de Echevarri participó en una velada literario-musical organizada por la Sociedad de Conciertos de José Curros en conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América. También participó el orfeón compostelano *La Lira* además de numerosos escolares aficionados. En la prensa se resalta la interpretación de dos números de la ópera *Garim* de Tomás Bretón que tanto éxito había alcanzado en Barcelona¹⁸³⁰. El programa fue:

Primera parte.-

1º Overture (Flauta encantada).- Mozart.

2º Escena del baile (Noches de España).- Massenet.

3º Suite de orquesta (L’arlesienne) primera vez.- Bizet.

a. Pastorale. b. Farandele.

4º En obsequio a la Sociedad tomará parte el notable profesor D. José Esain ejecutando a la Ocarina dos preciosos números.

Segunda parte, por el sexteto.-

1º Fantasía sobre motivos de Fausto.- Gounod.

2º Segunda Polonesa de concierto.- Curros.

Lectura de poesías de los distinguidos vates Sres. Caula, Barcia Caballero, Brañas, Labarta y otros.

Tercera parte, por el orfeón La Lira bajo la dirección del joven artista D. Ladislao Suárez.

1º Retreta.- Rillé.

2º Aurora.- Reventos.

Final por la orquesta.- 1º Melodía.- Villaverde.

¹⁸²⁵ *Gaceta de Galicia*, 14 de septiembre de 1891.

¹⁸²⁶ *Gaceta de Galicia*, 14 de septiembre de 1891.

¹⁸²⁷ *Gaceta de Galicia*, 29 de abril de 1892.

¹⁸²⁸ Álvaro Soto arrancó al violoncello hermosísimas notas, torrentes de armonía de aquella gavota que tiene compases que entusiasman por su originalidad y dulzura, contribuyendo a hacer resaltar esto que apuntamos, dicho artista, que prodigiosamente ejecutó el número que le estaba encomendado. *Gaceta de Galicia*, 29 de abril de 1892.

¹⁸²⁹ *Gaceta de Galicia*, 29 de abril de 1892.

¹⁸³⁰ *Gaceta de Galicia*, 28 de septiembre de 1892.

2º Célebre serenata (para instrumentos de cuerda).- Pierné.¹⁸³¹

Pasamos a febrero de 1895 cuando la tuna escolar compostelana interpretó tres conciertos en el Teatro Principal. Analizando los programas vemos que interpretaron obras de J. Veiga - *Alborada gallega* para voces solas, la muiñeira *La Escala* para bandurrias y guitarras, una polka- y de Manuel Valverde una jota coreada dedicada a la Tuna Escolar del año 1895. La tuna de este año era muy numerosa, con más de setenta miembros, lo que derivó en dificultades en su gestión a la hora de abordar su gira por distintas ciudades de Portugal, gira en la que las recaudaciones no estuvieron al nivel de la calidad artística demostrada (Cores, 2001: 95). En el primer concierto del día 7 la plantilla estaba compuesta por quince guitarras, cuatro bandurrias, dos violines, dos flautas, tres panderetas, un contrabajo y un violonchelo¹⁸³² e interpretaron:

Primera parte

1º Pasacalle

2º Wals coreado, S. T.

3º Danza española, Vigo Anderson.

Segunda parte

Estreno del episodio histórico de la guerra de la Independencia en un acto, cuatro cuadros y en verso, original de un turno que tiene el honor de dedicarlo al muy Cuerpo escolar compostelano, y cuyo título es “El batallón literario”. La acción en Santiago de Compostela, año 1808.

Tercera parte

1º Terceto de “Los Africanistas”, con letra escrita exprofeso para la Tuna, Caballero.

2º Wals original número 16 por la sección de bandurrias y guitarras, Beethoven.

3º España, jota, M. Rodríguez. [...] ¹⁸³³

El día 10 de febrero tuvo lugar un segundo concierto de la tuna¹⁸³⁴ con este otro programa:

Primera parte. 1º Pasacalle; 2º Jota coreada, dedicada a la Tuna de 1895, Valverde. 3º Minueto opera 53, Boccherini; 4º “Alegría” walses, J. Veiga.

Segunda parte.- El juguete cómico en un acto y en verso, original de D. Vital Aza, titulado: “Aprobados y suspensos”.

Tercera parte.- 1º Célebre “Serenata”, Pierne; 2º Odi tu?... Marinaresca para canto y piano por los señores F. M. Goiriena y Sangurjo, Tito Matey; 3º Tercetto de “Los Africanistas”, con letra exprofeso para la Tuna (a petición), por los señores Nandin, Gándara y Palacios, Caballero; 4º Último pensamiento musical, Wener y Wals número 25, Beethoven, por la sección de guitarras y bandurrias; 5º Polka, Veiga.¹⁸³⁵

¹⁸³¹ *Gaceta de Galicia*, 19 de octubre de 1892.

¹⁸³² *Gaceta de Galicia*, 8 de febrero de 1895.

¹⁸³³ *Gaceta de Galicia*, 5 de febrero de 1895.

¹⁸³⁴ *Gaceta de Galicia*, 9 de febrero de 1895.

¹⁸³⁵ *Gaceta de Galicia*, 10 de febrero de 1895.

El 14 de febrero a las 20h dieron un tercer y último concierto tras el que partieron para Pontevedra, Vigo y Portugal¹⁸³⁶:

Primera parte.-

- 1º Pasacalle flamenco, dedicado a la Tuna de 1895.- Curros.
- 2º Jota coreada Maximino Rodríguez.
- 3º Wals coreado (a petición).- S. T.
- 4º Danza española (a petición).- Vigo Anderseen.
- 5º Minuetto op. 53.- Boccherini.
- 6º Mazurca.- J. Veiga.

Segunda parte.-

Juguete cómico original de don Ángel del Arco y Moliner.

Tercera parte.-

- 1º Célebre serenata.- Pierné.
- 2º (a) Jota del Estudiante de Salamanca.- Caballero.
(b) La Escala (muiñeira), por la sección de guitarras y bandurrias.- J. Veiga.
- 3º Alborada gallega, a voces solas.- J. Veiga.
- 4º Discurso del presidente.
- 5º Jota coreada. Dedicada a la Tuna Escolar de 1895.- M. Valverde.¹⁸³⁷

La Tuna Clásica Compostelana el 24 de junio de 1900 dio un concierto antes de partir de viaje hacia la exposición de París:

Primera parte

- 1º *Reverte*, pasacalle.
- 2º *Redova* - Pik.
- 3º *Carmen*, segunda serenata .- Soto.
- 4º *Minuetto*.- Beethoven.

Segunda parte

- 1º *¡A París!*, apropósito cómico, desempeñado por varios tunos.

Tercera parte

- 1º *Souvenir*, wals.- Hernest.
- 2º *Polka*.- E. Roguska.
- 3º *Scherzo*.- Beethoven.
- 4º *Alborada*.- Veiga.

Final

- Wals*, bailado por los panderas.¹⁸³⁸

La prensa no resaltó nada especial en este concierto salvo el profundo y brillante discurso dado por Víctor Said Armesto¹⁸³⁹ quien era el presidente de la Tuna Clásica Española. Dicha Tuna Clásica Española estaba formada por 150 individuos de diversas universidades cuya representación compostelana sería la Tuna Clásica Compostelana que estaba compuesta por 30 individuos: cinco violines, cinco bandurrias, dos bandolones, una mandolina, dos flautas, trece guitarras y dos panderetas (Villanueva, 2014: 51).

¹⁸³⁶ *Gaceta de Galicia*, 14 de febrero de 1895.

¹⁸³⁷ *Gaceta de Galicia*, 13 de febrero de 1895.

¹⁸³⁸ *El Eco de Santiago*, 22 de junio de 1900.

¹⁸³⁹ *El Eco de Santiago*, 25 de junio de 1900.



Víctor Said de Armesto como presidente de la Tuna Clásica en 1900 (Villanueva, 2014: 50)

La primera semana del mes de febrero de 1904 fue muy activa en el Teatro Principal en cuanto al paso de tuntas y rondallas. El 5 de febrero tuvo lugar un concierto organizado por el Club Ferrolano en el que la música corrió a cargo de la rondalla junto con Brage (piano) y Muras (voz):

1º PARTE.-

1º *Arturito*, pasodoble de G. Giménez por la rondalla.

2º *Minuet*, de G. Giménez por id.

3º *Mercedes*, wals de G. Giménez por ídem.

4º El siempre aplaudido proverbio en un acto y en verso titulado, El que nace para ochavo... original del notable escritor don Pelayo Castillo, desempeñado por distinguidos escolares.

2ª PARTE.-

5º *Un consello*, serenata de D. José Curros para piano y canto, interpretada por los Sres. Brage y Muras.

6º El monólogo del malogrado escritor D. Alfredo Brañas *A la sota*.

7º El precioso juguete cómico en un acto y en prosa de D. Manuel Matosses titulado *Una prueba*.¹⁸⁴⁰

A los dos días, el día 6 de febrero, la Tuna Compostelana dio un concierto con un programa en el que destacan una tanda de valeses compuestos por el Sr. Villaverde sobre motivos de la muiñeira y el pasacalle *Escenas andaluzas* del Sr. Curros. El programa completo fue:

PRIMERA PARTE

1º “Escenas andaluzas”, pasacalle dedicado a la tuna por su autor señor Curros.

2º Wals “Pilarcita”, dedicado a la tuna por su autor Sr. García Giménez.

3º “Cavalleria rusticana”, Mascagni.

¹⁸⁴⁰ *El Eco de Santiago*, 4 de febrero de 1904.

4º Monólogo de un tuno.

SEGUNDA PARTE

1º “Danza de las hadas”, ejecutada al piano por el Sr. Brage, Prudent.

2º Tanda de wals sobre motivos de la “Muiñeira”, Villaverde.

3º El sainete en un acto y prosa de D. José M^a García titulado: “A cadena perpetua”, desempeñado por varios tunos.

TERCERA PARTE

1º Wals bailado por los panderas.

2º Minuetto en La, Bocherini.

3º “Volero”, Ocon.

4º Pasacalles.¹⁸⁴¹

Volvió al escenario del Teatro Principal la Tuna Compostelana el 16 de febrero de 1906 siguiendo este programa:

PRIMERA PARTE

1º Pasodoble por la Tuna, G. Jiménez.

2º Minuetto para violines y guitarras, G. Jiménez.

3º Fantasía de la ópera *Favorita* por el cuarteto de la Tuna.

4º Wals de panderas, G. Jiménez.

SEGUNDA PARTE

5º La tan aplaudida comedia en dos actos y en prosa de D. Miguel Ramos Carrión, titulada *Careta verde*.

TERCERA PARTE

6º *Suit* para piano, ejecutada por el autor. A) Lento b) Minuetto c) Presto. G. Jiménez.

7º Fantasía de la ópera *La Tosca*, para violín y piano (Puccini).

8º Scherzetto, por la Tuna, G. Jiménez.

El día 25 de febrero de 1908 la Tuna Compostelana dio un concierto en el que tuvo un papel importante el compostelano Ángel Brage:

PRIMERA PARTE

1. Presentación en verso, original del Sr. Riaza, por el presidente.

2. Pasodoble “El Señorito”, Torregrosa.

3. Gavota “La Princesa”, Czifuka.

Caricaturas locales por el Sr. Castelao.

Estreno de la comedia en un acto y en verso del distinguido catedrático de Lengua y Literatura D. Armando Cotarelo, titulada: “El gaban” y desempeñada por el cuadro de declamación de la Tuna.

SEGUNDA PARTE

1. Monólogo “Cuento inmoral” desempeñado por Arturo Sauco.

2. Minuetto de Bolssoni, Tárrega; por el notable guitarrista Pablo Valencia y su discípulo Sr. Mur acompañan a la Tuna.

3. Serenata de Gounod por el octimino y acompañamiento de piano por el maestro Brage.

4. Vals de panderas.

5. La aplaudida comedia, titulada “Los Cohetes”, por el cuadro de declamación.

TERCERA PARTE

¹⁸⁴¹ *El Eco de Santiago*, 5 de febrero de 1904.

1. Estreno del monólogo dramático original del Sr. Álvarez e Novoa, titulado “Recuerdo”, desempeñado por Manuel Vázquez.
2. Fantasía de la Sonámbula para piano por el director Sr. Brage.
3. Gran fantasía gallega de J. Arca por Pablo Valencia.
4. Jota El Estudiante, por la rondalla.
5. Pasacalle Viva la Presidenta, de Brage.¹⁸⁴²

El 23 de abril de 1909 actuó la rondalla dirigida por Santiago Fernández en una velada en honor del Apóstol Santiago¹⁸⁴³ según el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

- 1º a) Pasodoble- María de la O.- por la rondalla.
- b) Sigcoriza, Mazurka- Ravey – por la rondalla.
- 2º Trabajo en prosa por el Dr. Don Felipe Gil Casares.
- 3º Quatrieme Symphonie concertante, para violines y piano, por los señores Álvarez Novoa (D. José y D. Ramón) y don Lino González del Blanco.
- 4º Poesía de D. R. de A. y V. de Vizcay, leída por el Licdo. G. del Blanco.
- 5º “Robo y envenenamiento”, juguete en un acto, por los Sres. Peñamaría Garaboa y Valdés (L).

SEGUNDA PARTE

- 1º Romanza de la zarzuela “Las hijas de Eva”, por la rondalla.
- 2º Poesía por D. Lorenzo Valdés.
- 3º “Nos matamos”, zarzuela en un acto, original de los Sres. D. Calizto y don Eduardo Navarro, música del Maestro M. Nieto, por los Sres. G. del Blanco (R) y Peñamaría- Sexteto.
- 4º Discurso por el Licdo. D. Eugenio Vázquez Gundín.
- 5º “Gastritis” simple, juguete en un acto, de R. Matínez Nacarino, por los Sres. Comellas, Peñamaría, Valdés (L), Garaboa, Pintos Míguez (J), G. del Blanco (R) e Illade.¹⁸⁴⁴

La Tuna Compostelana volvió al Teatro Principal el 18 de febrero de 1911. La presidenta correspondiente de la Tuna era Carmela Mosquera Blanco y el impacto en la prensa fue mayormente de carácter social, en cuanto al apartado musical sólo mencionaron escuetamente el buen hacer de su director Zaragüe¹⁸⁴⁵. El programa completo fue para interpretar:

PRIMERA PARTE

1. Presentación de la tuna por su presidente honorario D. Salvador Cabeza de León.
2. Salutación del presidente de la colectividad D. Ramón F. Mato.
3. Pasodoble “España” de Curros, compuesto expresamente para la tuna y a ella dedicado.
4. “El Conde de Luxemburgo”, vals, F. Lehar.
5. Caricaturas por Castelao.
6. “Entre Doctores”.

SEGUNDA PARTE

1. Intermezo por el cuarteto, Giménez.
2. “Alegría del Batallón”, Serrano.
3. Vals de Panderas, Giménez.

¹⁸⁴² *El Eco de Santiago*, 24 de febrero de 1908.

¹⁸⁴³ *El Correo de Galicia*, 24 de abril de 1909.

¹⁸⁴⁴ *El Eco de Santiago*, 24 de abril de 1909.

¹⁸⁴⁵ *El Eco de Santiago*, 20 de febrero de 1911.

TERCERA PARTE

1. “Viento en popa”.
2. Gavota “Matilde”, G. Espinosa.
3. “Madrid”, pasodoble.¹⁸⁴⁶

Cerramos este apartado con el concierto del 12 de febrero de 1914 de la Tuna Escolar Compostelana en el que participó el barítono pontevedrés Víctor Mercadillo¹⁸⁴⁷. El programa fue:

PRIMERA PARTE

1. Presentación de la Tuna
2. Discurso del Sr. Portal Fradejas
3. Ejecución por la rondalla de las obras siguiente:
4. “Dan Pin”, pasodoble, A. Soto.
5. Minuetto, Haydn.
6. Cavatina de “El Barbero de Sevilla” (Rossini) Lago al factótum de la citta, por el barítono D. Víctor Mercadillo.
7. Primer acto del juguete cómico original de Vital Aza, titulado “Perecito”.

SEGUNDA PARTE

1. Segundo acto de “Perecito”.
2. “Souvenir”, por la rondalla, A. Soto.
3. El chispeante monólogo original de López Martín “Oratoria fin de siglo”
4. “Vals de panderas”, compuesto por el Sr. García Jiménez.
5. “Despedida de la Tuna”, pasodoble.¹⁸⁴⁸



Víctor Mercadillo

<http://patrimoniomusicalgalego.blogspot.com.es/2011/09/victor-cervera-mercadillo-baritono-de.html>

¹⁸⁴⁶ *El Eco de Santiago*, 17 de febrero de 1911.

¹⁸⁴⁷ Víctor Mercadillo era solista de Aires d’a Terra por lo que mantenía una amistad con Víctor Said de Armesto y Perfecto Feijóo. A los pocos meses de esta actuación en Santiago, dicha agrupación realizó una gira por Argentina tras la cual se disolvió a finales de año.

¹⁸⁴⁸ *El Eco de Santiago*, 12 de febrero de 1914.

5.6.11.1.1 Conciertos con fines recaudatorios

Previo a los viajes de estas agrupaciones, tenían lugar los ensayos -que eran muy duros- y se celebraban conciertos para recaudar fondos para estos viajes, ya no sólo en Santiago sino también en aquellas ciudades que les caían de paso en sus giras (Bermúdez de la Puente, 1986: 107).

En diciembre de 1887 Romero Donallo cedió el Teatro Principal¹⁸⁴⁹ a la Tuna Escolar Compostelana para realizar los ensayos para posteriormente dar dos conciertos en enero de 1888 con razón de recaudar fondos y costear su viaje a Portugal¹⁸⁵⁰ en próximas fechas. El primer concierto tuvo lugar el 25 de enero de 1888 (inicialmente iba a ser el día 21 pero se suspendió por el luto debido a la muerte de la primera autoridad de la diócesis¹⁸⁵¹), para dicha ocasión estrenaron nuevo traje completo (pagado con lo recaudado en este concierto¹⁸⁵²). El aforo estuvo completo y del programa cabe resaltar la interpretación de cuatro obras del músico compostelano José Curros:

Primera parte.-

1º “Manolino”. Pasacalle, por la Tuna: J. Curros.

2º Romanza coreada de barítono: Gaztambide.

3º Tanda de wals, obligada de guitarras, por la Tuna: J. Curros.

Segunda parte.-

1º “La Tuna por dentro”, apropósito en un acto, debido a la pluma de dos tunos.

Tercera parte.-

1º Jota coreada: J. Curros.

2º “Pschut” Polka: Romea

3º Wals coreado: Montes.

Cuarta parte.-

1º Marcha turca: Mozart.

2º Danza coreada: J. García.

3º ¡¡Viva la Tuna!! Pasacalle: J. Curros.¹⁸⁵³

En la crítica posterior, además de hacer el habitual repaso de las colaboraciones destacadas de los alumnos más conocidos de la ciudad¹⁸⁵⁴, sobre las obras de José Curros no se comentó gran cosa sobre su calidad como obra sino más bien sobre la interpretación de ellas: la tanda de vales con la que terminó la primera parte del concierto “reveló lo mucho que vale la numerosa cuerda de guitarras con que cuenta, pues todos los que tocan este instrumento, obedecen a la batuta del director con tal precisión, que hace que las piezas musicales sean interpretadas de una manera muy exacta, como sucedió con dicha tanda”¹⁸⁵⁵, de la jota sólo se menciona que era bonita y que fue coreada al igual que el vals de Juan Montes. La inclusión de un apropósito en la segunda parte del concierto había sido una innovación de la tuna de 1886 que creían muy conveniente para dar un tono festivo y que había sido escrito por dos tunos: Pablo Ballesteros y Camilo Bargiela (Cores Trasmonte,

¹⁸⁴⁹ *Café con gotas*, 4 de diciembre 1887.

¹⁸⁵⁰ *Gaceta de Galicia*, 6 de diciembre de 1887.

¹⁸⁵¹ *Gaceta de Galicia*, 21 de enero de 1888.

¹⁸⁵² *Gaceta de Galicia*, 27 de enero de 1888.

¹⁸⁵³ *Gaceta de Galicia*, 20 de enero de 1888.

¹⁸⁵⁴ En esta ocasión se menciona a los Sres. Oñate -estudiante de Farmacia-, Ballesteros, Quero, Bargiela, Madrigal, Nieto, Gaiztorre, Leira y Portela, entre otros.

¹⁸⁵⁵ *Gaceta de Galicia*, 26 de enero de 1888.

2001: 63). Desde *Café con gotas*¹⁸⁵⁶ realizaron también una reseña de este concierto, siempre en su estilo narrativo peculiar, y dedicó amables palabras a la música interpretada por los tunos que “pareció muy alegre, muy dulce y muy española. Y aquellas manos que la ejecutaban como si no hubiesen hecho otra cosa en toda su vida”

En el segundo concierto, dado el 1 de febrero¹⁸⁵⁷, se interpretaron de nuevo diez obras de las cuales sólo eran repetidas, en relación con el anterior programa, la *Marcha turca* de W. A. Mozart por petición del público y la *Jota coreada* de J. Curros. Encontramos de nuevo varias obras compuestas, podemos suponer que ex profeso para la ocasión¹⁸⁵⁸, de J. Curros: la muiñeira *Viva Galicia*¹⁸⁵⁹ y el pasacalle *El estudiantillo*.

PRIMERA PARTE

“Viva Galicia” Muiñeira..... J. Curros

Wals coreado.....García

Marcha turca (a petición del público).... Mozart

SEGUNDA PARTE

La zarzuela en un acto, letra de Navarro y música del maestro Nieto

NOS MATAMOS

TERCERA PARTE

Jota aragonesa..... Felch

Wals coreado.....Caballero

“Amor de Estudiante”. Polka..... J. Curros

CUARTA PARTE

“Florinda”. Capricho instrumental..... Espinosa

Jota coreada.....J. Curros

“El Estudiantillo”. Pasacalle.....J. Curros¹⁸⁶⁰

La prensa destacó la persona de Victoria Milón que era la presidente de honor de la Tuna por aquellas fechas y, en cuanto a la música, la muiñeira de Curros agradó mucho “que aunque empieza con un *andante*, y parece una melodía; resuélvese en aire gallego y anima, ensancha el corazón al oír aquellas cuatro hermosísimas notas que dan a entender *pisamos o chan d’a agraimosa e sempre bella Galicia*”¹⁸⁶¹. José Curros, tras leer la crítica del anterior concierto, amplió su repertorio “enxebre” introduciendo una muiñeira (Cores Trasmonte, 2001: 64). La zarzuela interpretada fue *Nos matamos* de Manuel Nieto y Calixto y Eduardo Navarro (Cores Trasmonte, 2001: 64).

Tras estas actuaciones, la Tuna partió en febrero en un viaje por ciudades portuguesas en cuyas actuaciones, el repertorio constaba de tres partes: un pasacalle, una romanza y un vals coreado en la primera parte; una jota coreada, una polka instrumental y un vals coreado en la segunda parte; la Marcha turca de Mozart, una danza coreada y un pasacalle en la tercera parte. Las piezas no seguían siempre el mismo orden, metiéndose a veces un canto a la tierra o a sus damas, algún aire popular o un pasacalle propio (Morán Saus et al., 2003: 57).

¹⁸⁵⁶ *Café con gotas*, 20 de enero de 1888.

¹⁸⁵⁷ Este segundo concierto estaba previsto para el día 26 de enero pero debido a la muerte del arzobispo de Santiago, D. Victoriano Guisasaola Rodríguez, tuvo que ser aplazado para el 1 de febrero (Cores Trasmonte, 2001: 62).

¹⁸⁵⁸ Por el comentario en prensa de que “en la producción del Sr. Curros hemos encontrado bastante novedad, a pesar de que en esta clase de composiciones siempre tiene que resaltar el mismo motivo musical” (*Gaceta de Galicia*, 3 de febrero de 1888).

¹⁸⁵⁹ La partitura de *¡Viva Galicia!* de José Curros se publicó en *Café con gotas* del 5 de febrero de 1888.

¹⁸⁶⁰ *Gaceta de Galicia*, 31 de enero de 1888.

¹⁸⁶¹ *Gaceta de Galicia*, 3 de febrero de 1888.

El 12 de abril de este mismo año, subió de nuevo a las tablas del Teatro Principal la Tuna Escolar Compostelana para recaudar fondos para ayudar a las familias de las víctimas del incendio del teatro Bacquet de Oporto¹⁸⁶² que había tenido lugar la noche del 21 de marzo durante el transcurso de una representación debido a un problema con una lámpara de gas provocó un terrible incendio que destruyó el edificio y provocó la muerte de 84 personas y un gran número de heridos.

La Tuna Compostelana fue la primera en inaugurar la actividad musical en el Teatro Principal en el año 1897 dando dos conciertos el 17 y 19 de febrero. Estas actuaciones en Carnavales fueron el arranque de una gira por varias poblaciones de España –A Coruña, Ferrol, Lugo, Ourense, Vigo, Pontevedra, Valladolid y Oviedo- para recaudar fondos para La Cruz Roja para atender a los heridos en la guerra de Cuba y Filipinas (Freitas de Torres, 2018). Para la ocasión el director fue el compostelano José Curros a quien la prensa dedicó unas cariñosas palabras:

Músico de corazón compositor inspiradísimo, Curros dispone a su antojo del ánimo de cualquier público hiriéndole ya las fibras del entusiasmo las del sentimiento más melancólico. La Tuna cuenta hasta ahora con una obra de cada género: Una bellísima serenata ahita de melodía y un pasacalle flamenco de melodía que da el opio y bastante a crear una reputación musical.

Auguramos a tan simpático maestro una buena cosecha de lauros en la carrera alegre y patriótica que al frente de los improvisados artistas que dirige efectuará tan en breve.¹⁸⁶³

El Teatro se llenó, como era habitual en este tipo de actividades, y la fiesta escolar fue “un triunfo y un éxito, por el que felicitamos calurosamente a los simpáticos tunos, que decididamente cosecharán muchos aplausos y dinero en su excursión”¹⁸⁶⁴. En el programa intercalaron obras de autores españoles, internacionales y gallegos:

Primera parte

- 1º. *Olé*, pasodoble flamenco, Curros.
- 2º. *Loin du bal*, vals, Gillet.
- 3º. *Danse Slave*, Dvorak.
- 4º. *Dans haile du roi de montagne*, Grieg.

Segunda parte

El propósito de que es autor el distinguido literato señor D. Alfredo Brañas, titulado *De la Legión de Palas*.

Tercera parte

- 1º. Caballería Rusticana, intermezzo, Mascagni.
- 2º. Romanza de las Hijas de Eva para barítono, coreada y con acompañamiento de la orquesta.

Cuarta parte

El propósito cómico denominado, *La buena gente*.

Quinta parte

- 1º. *Madrid Cómico*, jota acompañada de panderas.
- 2º. *Cádiz*, pasodoble, Chueca.¹⁸⁶⁵

¹⁸⁶² *Gaceta de Galicia*, 9 de abril de 1888.

¹⁸⁶³ *El Eco de Santiago*, 21 de enero de 1897.

¹⁸⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 18 de febrero de 1897.

¹⁸⁶⁵ *Gaceta de Galicia*, 16 de febrero de 1897.

Al año siguiente, el 11 de febrero de 1898 se celebró un concierto de la Tuna Compostelana para recaudar fondos para recibir a la Tuna de Coimbra¹⁸⁶⁶ con el siguiente programa:

Primera parte

- 1º. “Marcha de las Antorchas” (Meyerbeer) por la banda municipal
- 2º. Poesía compuesta por el señor Santaló, que leerá el joven escolar señor Rodríguez Viguri.
- 3º. “Consejos”, canción española del maestro Álvarez, por Daniel Brandón.
- 4º. Terceto de los barquilleros de la zarzuela “Agua, azucarillos y aguardiente” por la rondalla que dirige el señor Soto.
- 5º. “La Canzone dell Vsignolo”, por el señor Guerra Valdés.
- 6º. Wals (A Soto), por la rondalla.

Segunda parte

Se pondrá en escena la chistosísima comedia de Vital Aza, titulada “Parada y Fonda”.

En dicha obra tomarán parte varios aficionados.

Tercera parte

- 1º. Andante (Gluck) por la rondalla.
 - 2º. “Amo”, Romanza (Paol y Tosti) por el señor Guerra.
 - 3º. Escena cómica por el señor Tafall.
 - 4º. “La mia Bandiera”, (Rotoli), por el señor Brandón.
 - 5º. Muiñeira (A Soto), por la rondalla.
 - 6º. Jota de la estudiantina de Barbastro, por la banda municipal.
- El conocido joven don Rafael la Riva, acompañará al piano a los señores Brandón y Guerra.¹⁸⁶⁷

La noche fue de fiesta en el coliseo con la asistencia de lo más granado de la sociedad compostelana. En cuanto al desempeño del programa dijo la prensa que fue perfectísimo, la Banda Municipal y la Rondalla dirigida por el Sr. Soto cosecharon numerosos aplausos, los cantantes Daniel Brandón (bajo) y Guerra Valdés (tenor) fueron muy bien recibidos teniendo el segundo que repetir a petición del público la canción *Consejos* del maestro Álvarez¹⁸⁶⁸.

Cores (2001: 123-125) menciona una actuación en el Teatro Principal de la tuna para recaudar fondos para recibir a su homóloga de Coimbra el 20 de febrero de 1900 pero momentos antes de levantarse el telón murió uno de sus integrantes, Manolo Zepedano que tocaba la pandereta, por lo que se suspendió la función.

El 13 de febrero de 1901 tuvo lugar en el teatro un concierto de la Tuna Compostelana antes de comenzar una gira por varias poblaciones de Galicia y Portugal¹⁸⁶⁹.

El 11 de abril de 1903 el Centro Escolar organizó un concierto para recaudar fondos para la recepción de la Tuna Lisboense¹⁸⁷⁰ siguiendo este programa:

Primera parte

- 1º Pasacalle, por la rondalla.

¹⁸⁶⁶ Concierto que se celebró el 21 de febrero de 1898.

¹⁸⁶⁷ *El Eco de Santiago*, 10 de febrero de 1898.

¹⁸⁶⁸ *El Eco de Santiago*, 12 de febrero de 1898.

¹⁸⁶⁹ *El Eco de Santiago*, 12 de febrero de 1901.

¹⁸⁷⁰ No hemos encontrado posterior referencia a dicha visita lisboeta.

- 2º Bateo, gavota, F. Chueca.
- 3º Carmen, serenata, A. Soto.
- 4º El juguete cómico en un acto y en verso, original de Vital Aza y Estremera, titulado “Noticia fresca”.

Segunda parte

- 1º Cavalleria rusticana, Mascagni, intermezzo por el quinteto de la sociedad.
- 2º Me mato, monólogo dedicado al “Centro Escolar”.

Tercera parte

- 1º El siempre aplaudido juguete cómico en un acto y en verso, original de D. José Mª Anguita, titulado “Robo y envenenamiento”.
- 2º Minuet, por la rondalla, G. Jiménez.
- 3º Patine, gavota, P. Mergucie.¹⁸⁷¹

A finales de este mismo año, el 5 de diciembre, dio un concierto la recién constituida rondalla de estudiantes organizada por la Sociedad XX con el fin de allegar recursos para mejorar las instalaciones del Centro Escolar¹⁸⁷². La agrupación estuvo dirigida por Álvaro Soto y el programa fue:

PRIMERA PARTE

- 1º *Pasacalle*.- A. Soto.- Por la orquesta de la Tuna.
- 2º *Gavota*.- Astrug.
- 3º *Cavalleria Rusticana*, (preludio).- Mascagni.
- 4º *Monólogo* en prosa, titulado: “La buena crianza” original de Abati.

SEGUNDA PARTE

- 5º La comedia en un acto y en prosa de Vital Aza, que lleva por nombre: “Chifladuras”

TERCERA PARTE

- 6º *Melodía*.- Hanreus, (por la Tuna).
- 7º *Serenata*.- A. Soto.
- 8º Jota, (sitio de Zaragoza), ejecutada por guitarras solamente.
- 9º El juguete cómico en un acto y en prosa, original de D. José Mª Anguita, titulado: “Robo y envenenamiento”.

FINAL

- 10º *Wals*.- G. Jiménez.- Acompañado y bailado por los panderos de la Tuna.
- 11º *Pasacalle*.- J. Tafall.¹⁸⁷³

5.6.11.2. Agrupaciones foráneas

Era habitual el intercambio entre tunas y las que subieron a las tablas del escenario del Teatro Principal fueron, por orden de número de visitas, las siguientes: la de Valladolid (1884, 1901, 1907), la de Coimbra (1898, 1905), la de Oporto (1902, 1904), la de Oviedo (1908, 1913), la portuguesa¹⁸⁷⁴ (1897) y la tuna vasca (1897).

La primera actuación de una agrupación de este tipo de la que tenemos constancia en el Teatro Principal de la Rúa Nova fue el 7 de marzo de 1884, se trataba de la dada por la estudiantina de Valladolid con el siguiente programa:

¹⁸⁷¹ *El Eco de Santiago*, 8 de abril de 1903.

¹⁸⁷² *El Eco de Santiago*, 17 de noviembre de 1903.

¹⁸⁷³ *El Eco de Santiago*, 5 de diciembre de 1903.

¹⁸⁷⁴ Hemos mantenido la denominación de tuna portuguesa que visita el Teatro en 1897 ya que no se especifica su localidad de origen en contraposición a la de Coimbra y Oporto que sí estaban bien especificadas.

Primera parte

1º. Loa estremenda con éxito extraordinario en el teatro de Calderón de la Barca Valladolid, y escrita expresamente para caso por un joven perteneciente a la estudiantina, titulada: ¡Qué viene la estudiantina!

Desempeñada por varios individuos de la misma.

2º. La sociedad coral que dirige D. Maximino Rodríguez, cantará la Gran serenata del maestro Tintorer.

3º. Los ojos de mi morena. –Mazurka de bandurrias y acompañamiento de guitarras.

Segunda parte

1º. Socorro. –Habanera por toda la estudiantina.

2º. La Viguesa. –Alborada del maestro Piñeiro, por la sociedad coral.

3º. Sinfonía de Norma. –Violín acompañado al piano por un joven de esta población.

Tercera parte

1º. Caprichosa. –Mazurka por toda la estudiantina.

2º. (Shabert). –Serenata por bandurrias y acompañamiento de guitarra.

3º. A los estudiantes. –Jota por toda la estudiantina.¹⁸⁷⁵

En marzo de 1897 visitaron el Teatro Principal las tunas portuguesa y vasca. El primer concierto fue el día 1, estuvo presidido por la Srta. Romero Molezún¹⁸⁷⁶ y resaltaron la interpretación al violín del tuno portugués Sr. Carneiro de unos *Fados portugueses*, la buena relación entre tunos portugueses y vascos y “las mutuas simpatías entre dos naciones hermanas: Portugal y España”¹⁸⁷⁷. El concierto del día 3 resultó tan brillante y tan concurrido como el anterior y en él “han dado otra vez más los simpáticos escolares lusitanos prueba de ser músicos consumados y actores de escena de los buenos”¹⁸⁷⁸; se recitaron dos nuevos monólogos, que fueron aplaudidísimos y el director de la Tuna ejecutó en el violonchelo dos números musicales muy bonitos acompañados al piano por Enrique Lens. El día 4 dio otro concierto la tuna portuguesa tras el que partieron para Vilagarcía para dar un concierto el día 5 y en Vigo el día 6; a los portugueses les acompañaron muchos escolares hasta Padrón, otros hasta Vilagarcía, Vigo e incluso Oporto¹⁸⁷⁹.

La Tuna Académica de Coimbra¹⁸⁸⁰ visitó el Teatro el lunes 21 de febrero de 1898 y el programa fue el siguiente:

Primera parte

1º. Euterpe, sinfonía. –Simoes de Carvalho.

2º. Surprise, wals. –Simoes de Carvalho.

3º. Junicoli-Junicoli. –Doenza.

Segunda parte

La comedia en un acto titulada: “Estudiantes de Copimbra” representada por varios Sres. Académicos.

Tercera parte

1º. Los lisios, elegía.

¹⁸⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 7 de marzo de 1884.

¹⁸⁷⁶ Hija del rector de la Universidad de Santiago de Compostela.

¹⁸⁷⁷ *El Eco de Santiago*, 2 de marzo de 1897.

¹⁸⁷⁸ *El Eco de Santiago*, 4 de marzo de 1897.

¹⁸⁷⁹ *Gaceta de Galicia*, 5 de marzo de 1897.

¹⁸⁸⁰ Recordemos que la tuna compostelana había interpretado 10 días antes -el 11 de febrero de 1898- para recaudar fondos para recibir a la tuna de Coimbra.

- 2º. Sol, la, si, do, canzoneta.
 - 3º. Jota →
 - 4º. As tres gracias. → grupo de guitarras
 - 5º. Fados. →
- Cuarta parte
- 1º. Giocanda, bailados. –Ponchielli.
 - 2º. Rapsodia portuguesa. –Simoes de Caralho.
 - 3º. Himno académico. –Medeiros.¹⁸⁸¹

Los compostelanos demostraron su estima por los portugueses saliendo en masa a recibir a la tuna coimbrés a su llegada a la estación de tren y a lo largo de las calles que recorrieron hasta su alojamiento¹⁸⁸². Durante el día 21, previamente a su concierto, los tunos visitaron monumentos y edificios como el del Sar o San Francisco¹⁸⁸³. El pueblo compostelano se volcó con los estudiantes portugueses que “estão deveras cativados por tudo quanto lhes têm feito. Entram nos cafés, tomam qualquer coisa e... «Já está pago», dizem-lhes os criados. Os académicos espanhóis porfiam em obsequiá-los sempre por qualquer forma e de qualquer maneira” (Silva Nascimento, 2010: 104). El cuerpo escolar de Santiago se volcó en la recepción de la tuna de Coimbra y la tuna compostelana recaudó fondos para que dicho recibimiento fuese lo más brillante posible, incluso se solicitó una ayuda al Ayuntamiento para estar a la altura de las grandes acogidas que les daban a los santiagueses en tierras lusas (Cores Trasmonte, 2001: 119-120).

En febrero de 1901 volvió, de nuevo, la Tuna de Valladolid¹⁸⁸⁴ para dar dos conciertos. El primero tuvo lugar el día 20 y siguió este programa:

- Pasacalle, Antes de la corrida- “Polliégiti”
- Mazurka, La Presidenta – G. Barrera
- Vals, Los Tunos – Peinador
- Serenata, Vals- H. Cotto
- Habanera, La Tórtola- Aparicio
- Sainete, El carnaval del estudiante, original de un Tuno
- Grupo de bandurrias y guitarras y laúd
- Pasacalle, Bombita chico
- Muy linda, vals. – Waldttoffen
- Serenata de Schube
- Jota, La Alegría de la Huerta
- Jota, Bretón
- Pasacalle, Viva Galicia¹⁸⁸⁵

En este mismo año estaba también programada la visita de la Estudiantina Académica de Oporto pero se les negó la entrada por el Gobierno por temor al contagio de la peste bubónica (Bermúdez de la Puente, 1986: 106-107).

En febrero de 1902 llegó a Santiago la Estudiantina de Oporto. Fueron a recibidos en la estación de Cornes por la rondalla dirigida por el Sr. García Giménez¹⁸⁸⁶. La prensa destacó

¹⁸⁸¹ *El Eco de Santiago*, 16 de febrero de 1898.

¹⁸⁸² *El Eco de Santiago*, 19 de febrero de 1898.

¹⁸⁸³ *El Eco de Santiago*, 20 de febrero de 1898.

¹⁸⁸⁴ *El Eco de Santiago*, 21 de febrero de 1901.

¹⁸⁸⁵ *Gaceta de Galicia* del 19 de febrero de 1901 y *El Eco de Santiago* del 20 de febrero de 1901.

que la formación estaba dirigida por Armando Chaves, notable violinista¹⁸⁸⁷, y presentaron el siguiente programa:

Primera parte

Ayunno Mespanhol, por la Tuna.
Marcha Académica.- M. Carneiro.
Chula (Dama característica portuguesa).- H. Carneiro.
Aldighieri Junior (monólogo).- Luis Gómez.
Fados polo grupo de guitarras portuguesas.
Polka de Basás (polka-marcha).- Baldau, por la Tuna.

Segunda parte

“A Galliza”, comedia en un acto original de Campos Mosteiro, alumno de Madicina. A sehza pasase no porque no portem, uma república d’estudante (actualidade).

Tercera parte

Sauveries d’Algere.- Carmau, por la Tuna.
A’Nisita (Melodía Gallega) – (Lens Viera), por la Tuna.
Serenade.- Gounod.
Caprichosa polka para dos flautas.- M. Carneiro.
Fados.- H. Carneiro.
AVANTO JOUR.- Moraes.¹⁸⁸⁸

La comisión de estudiantes de Portugal, que se hallaba en la ciudad a principios del año 1904, gestionó dar un concierto en el Teatro Principal el 15 de febrero pero no pudo ser debido a que para ese día estaba anunciado el último baile de la temporada organizada por el Recreo Artístico a las 16h -una “matinée”- y los operarios del teatro “no se comprometían a colocar nuevamente la plancha, con objeto de celebrar el baile de la noche, a tiempo suficiente”¹⁸⁸⁹. Así que, finalmente, el 16 de febrero la tuna portuguesa, formada por escolares del Instituto Industrial de Oporto, interpretaron las siguientes obras:

Primera parte

1. Pela Tuna:
 - a) Salero, Simoens Carbalho.
 - b) Rapsodia de cantos populares, A. Besuerdez Ferreira.
2. Monólogo, por Luis Barboza.
3. Fados para guitarra. Por un grupo de guitarristas.

Segunda parte

1. A comedia *Arte de Montes* pelos académicos, A. Martins, A. Ceseiro, L. Berdoza, A. Veras e C. Pinto.
2. Pela Tuna.
 - a) Fados.- C. Cerregal.
 - b) Marcha Académica.- Henrique Carneiro.¹⁸⁹⁰

El 18 de febrero dieron su segundo concierto (el anterior había tenido lugar en el local del Orfeón Vasco-Navarro¹⁸⁹¹) en el Teatro Principal a las 20.30h con este programa:

¹⁸⁸⁶ *El Eco de Santiago*, 1 de febrero de 1902.

¹⁸⁸⁷ *El Eco de Santiago*, 7 de febrero de 1902.

¹⁸⁸⁸ *El Eco de Santiago*, 7 de febrero de 1902.

¹⁸⁸⁹ *El Eco de Santiago*, 15 de febrero de 1904.

¹⁸⁹⁰ *El Eco de Santiago*, 15 de febrero de 1904.

PRIMERA PARTE

- 1º. Pela Tuna, sobre regencia do académico Joaquim da Costa Carregal.
Rapsodia de Cantos populares, B. Ferreira.
Marcha Académica, H. Carneiro.
- 2º Poesía por Augusto Veras.
3. Fados pelos Académico Ernesto d’Espiney e Canto Veras.
4. Assaltos de florete e sabre entre os académicos compostelanos P. Longueira e C. Urculo e os académicos portugueses F. Bermudes, e J. F. López.
5. Orfeón Escolar Vasco-Navarro.

SEGUNDA PARTE

El diálogo de M. Larra También la gente del pueblo.

TERCERA PARTE

- Poesía por Félix Bermudez.
Solo de violao pelo académico Antonio Casimiro.
Gymnástica em parallelas, por académicos portugueses e hespanhoes.
Orfeón Escolar Vasco-Navarro.
Pela Tuna:
Fados, académico Costa Carregall.
Salero, Simoes Carvalho.¹⁸⁹²

Los días 4 y 5 de marzo de 1905 vino de nuevo la Tuna de Coimbra enmarcado en su gira en la que también visitaron A Coruña en su periplo gallego (Silva Nascimento, 2010: 206-213). En el Teatro Principal de Santiago dieron dos conciertos con los siguientes programas¹⁸⁹³:

Programa 1º concierto (4 marzo)

PRIMERA PARTE

1. Marcha real española
2. Himno académico. Medeiros.
3. Gavota, Almeida.
4. Sourire d’Avril Depret.

SEGUNDA PARTE

1. Capricho español, Muniers (solo de bandolina por el tuno L. Ribeiro)
2. Grupos de guitarras
 - a. Jota
 - b. Fados
 - c. Pasodoble

TERCERA PARTE

1. Poesías originales, recitadas por su autor.
2. “Aldiglieri Junior”, desempeñado por el académico Luiz Mochila.
3. Concierto 7º de Beriot (solo de violín por el tuno M. Costa)

CUARTA PARTE

1. “Carmen” (selección) Bizet
2. Pasacalle, Macedo.

Programa 2º concierto (5 marzo)

¹⁸⁹¹ *Gaceta de Galicia*, 16 de febrero de 1904.

¹⁸⁹² *El Eco de Santiago*, 18 de febrero de 1904.

¹⁸⁹³ Tras su visita a Santiago de Compostela se dirigieron a A Coruña para dar un concierto en el Teatro Emilia Pardo Bazán (Silva Nascimento, 2010: 211).

PRIMERA PARTE

1. Marcha real española
2. Himno académico. Medeiros.
3. Miscelánea (aires portugueses), Mazzas.
4. Bal de Fieurs, Almeida.

SEGUNDA PARTE

1. Una improvisación (solo de piano) por su autor.
2. Grupos de guitarras.
 - a. Recuerdo de Santaigo (wals).
 - b. Fados
3. Wals fantástico, Munier (solo de bandolina por el tuno L. Ribeiro).

TERCERA PARTE

1. “Viuda Capet” (poesías) Gonçalves Crespo (recitada por el tuno Adelino Bastos.
2. Poesías (recitadas por el tuno Mario Monteiro).
3. Scenes du Ballet (solo de violín por el académico. Costa).¹⁸⁹⁴

El 11 de febrero de 1907 -aunque inicialmente estaba anunciado para el día 10 pero debió aplazarse por “dificultades imprevistas”¹⁸⁹⁵- dio un concierto en el Teatro la tuna vallisoletana que previamente habían dado conciertos en Pontevedra, Lugo, Orense, Vilagarcía y Vigo. La formación estaba dirigida por Eduardo Arnaiz y estaba formada por panderas, violines, bandurrias y guitarras. El programa fue:

PRIMERA PARTE

- 1º Presentación de la Tuna, escrita expresamente para ésta por el laureado poeta vallisoletano San Román.
- 2º Pasodoble “Río de la Plata”.
- 3º “El delirio de Rosellen”.
- 4º Estreno de la comedia “Barro y cristal”.

SEGUNDA PARTE

- 1º El monólogo “Antes del fallo” de López Silva, por el Sr. Porra.
- 2º El octimino ejecutará:
 - a) Cuarteto de “Rigoletto”.
 - b) “Dami Angel, Dami Diable”, fantasía.
- 3º Monólogo “Causa criminal” de Abati por M. Alvaré.
- 4º El cuarteto presentará:
 - a) “Boheme”
 - b) “Juana de Arco” fantasía.

TERCERA PARTE

- 1º Monólogo del Julepe, por el señor M. de Alvaré.
- 2º El juguete cómico “Hora fatal”.
- 3º Los tunos ejecutarán el vals de panderas titulado “Homenaje a la Prensa de Galicia”.
- 4º La jota “Asunción”.¹⁸⁹⁶

El programa interpretado por la Tuna de Oviedo el día 28 de 1908 fue:

PRIMERA PARTE

¹⁸⁹⁴ *El Eco de Santiago*, 4 de marzo de 1905.

¹⁸⁹⁵ *El Eco de Santiago*, 11 de febrero de 1907.

¹⁸⁹⁶ *El Eco de Santiago*, 9 de febrero de 1907.

1. “La Tuna” poesía de presentación, en castellano de D. Alberto Jardón y Santa Eulalia (abanderado), leída por el Sr. Guerra.
2. a) Pasodoble Santiago
b) Gavotta “EL Bateo”
c) Vals Boston “Nuit d’amour” ejecutado por la parte instrumental de la Tuna.
3. El ingenioso monólogo de Francois Copés, titulado “La huelga de los Herreros”. Interpretado por D. Fernando de la Guerra.

SEGUNDA PARTE

- a) El pasillo cómico en un acto y en prosa, original de D. Alberto Casañal “Una hora fatal”.
- b) El monólogo de D. Jacinto Benavente, “Cuento inmoral” interpretado por el Sr. F. Escalera.

TERCERA PARTE

1. El monólogo de Eusebio Blasco “¡Callad, que no se despierte!” desempeñado por el Sr. Guerra.
2. a) Mazurka “Bella incógnita”
b) Jota “La madre del cordero” bailada por los panderos
c) Pasodoble “La Presidenta”, original de M. Louis Brrel.¹⁸⁹⁷

Volvió esta misma tuna ovetense cinco años más tarde, el 27 de enero de 1913. El aforo estuvo completo y resaltó especialmente el vals de *La Bohème* de G. Puccini que “fue silbado primorosamente por el tuno Uría, que se vio obligado, ante la persistencia con que el público pedía la repetición de número tan original, a silbar otras dos piezas acompañándose con la guitarra”¹⁸⁹⁸. El programa que siguieron fue:

PRIMERA PARTE

Poesía de salutación Reverencia del tuno señor Gamoneda, recitada por el Presidente de la colectividad S. Armando de las Alas Pumariño.
Pasodoble, por la Tuna.

SEGUNDA PARTE

Segundo acto de “Amores y amoríos” desempeñado por los señores Pumariño, Peláez, Carreño, Santamaría y Río.

TERCERA PARTE

- a) Wals “Boheme”, silbado por el tuno Sr. Uria con acompañamiento de piano.
- b) Poupurrí de aires asturianos por la Tuna.
- c) Wals “Safo” por la Tuna y bailado por los panderotólogos.
- d) Jota final.¹⁸⁹⁹

Como conclusión tras este subapartado, extraemos que las funciones de las tunas se estructuraba en dos o tres secciones en las que se intercalaban interpretaciones de obras propiamente creadas para estas agrupaciones con versiones de obras famosas -como la obertura de *La flauta mágica* de Mozart o fragmentos de zarzuelas como *Los africanistas*- con textos declamados y pequeñas obras teatrales. En el caso de las versiones de obras clásicas, en ocasiones se cambiaba la letra original por otra escrita exprofeso para la tuna¹⁹⁰⁰.

¹⁸⁹⁷ *El Eco de Santiago*, 27 de febrero de 1908.

¹⁸⁹⁸ *El Eco de Santiago*, 28 de enero de 1913.

¹⁸⁹⁹ *El Eco de Santiago*, 25 de enero de 1913.

¹⁹⁰⁰ Como sucedió con el terceto de *Los africanistas* en el concierto del 7 de febrero de 1895.

Entre las obras creadas para la tuna compostelana encontramos piezas, que en muchas ocasiones estaba dedicadas a la tuna con los componentes del año en curso, de los habituales músicos locales como J. Curros -*Pasacalle, Polonesa de concierto, Pasacalle flamenco*¹⁹⁰¹, *Un consello, Escenas andaluzas*, pasacalle *Manolino*¹⁹⁰², *Jota coreada, Tanda de vales*, pasacalle *¡Viva la tuna!*, muiñeira *¡Viva Galicia!*, polka *Amor de estudiante*, pasacalle *El estudiantillo*, pasodoble flamenco *Olé*-, S. Tafall -*Vals coreado*-, J. Tafall -*Pasacalle*-, P. Veiga -*Mazurca, Alborada*-, A. Soto -*Carmen, Vals, Muiñeira, Pasacalle, Serenata*-, L. Villaverde -*Melodía, Jota coreada*-, A. Brage -*Pasacalle Viva la Presidenta*- o J. Montes -*Vals coreado*-. Esto mismo sucedía con las agrupaciones foráneas como las portuguesas que traían obras de Simoes de Carvalho o H. Carneiro.

Además de la importancia musical de estos eventos, también eran toda una celebración social como hemos visto con con la elección de presidente y madrina entre las personalidades de la sociedad compostelana.

5.7. MÚSICA Y CINE

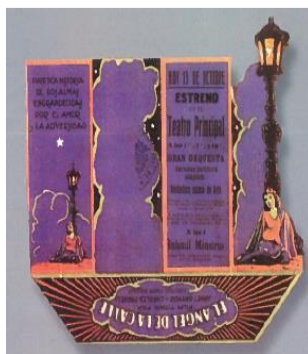
José Rey Alvite narra cómo se desarrollaban las funciones de cine sonorizado. Antes de empezar la proyección de las filmaciones, se encendían las luces de los atriles y avanzaba el “alto y elegante pianista” Ángel Brage por el corredor central del patio de butacas y “El era indefectiblemente un protagonista inamovible en tódalas sesión cinematográficas, aínda que despois, na trama, aparecen as grandes “estrelas” do cine, que, xeralmente, procedían dos estidos de Hollywood. ¡Como querer eclipsar a Rodolfo Valentino no romántico!”. Cuando Brage dirigía la “recortada” orquesta, en lugar de sonorizar desde el piano, ofrecían un preludio antes de que se alzase el telón (pintado por el artista santiagués apellidado Villar) y mientras descendía, al finalizar la película, despedían al público con unos relatos musicales a propósito. En otras ocasiones la música corría a cargo de Brage y Manuel Estévez¹⁹⁰³ le “imprimiron ó rancio cliché do Teatro Principal un carisma musical de singular relevo agora que, reformado, volve abri-las súas portas o recinto de tantos fastos memorables na vida do espectáculo e da cultura en Compostela” (Fraguas Fraguas, 1988: 79-80).

Hasta la llegada del cine sonoro, las películas mudas eran amenizadas principalmente por Ángel Brage Nieto, tanto al piano como al frente de una orquesta. Aquí vemos una caricatura de Brage hijo al piano y un programa de una sesión de cine mudo sonorizada por la orquesta de Brage:

¹⁹⁰¹ Según Leslie Freitas (2017: 318) la partitura de esta obra se conserva en el Archivo Canuto Beresa con la signatura 3763.

¹⁹⁰² Según Leslie Freitas (2017: 318) el título de esta obra es *Manolito* y no *Manolino* aunque ella basa su definición en la partitura para piano localizada en el archivo del Museo do Pobo Galego. Esta obra se interpretó en el concierto de la Tuna el 25 de enero de 1888.

¹⁹⁰³ Manuel Estévez González fue músico en la Catedral compostelana, nombrado bajo primero y bombardino segundo en 1919 (Cancela, 2015: 356-357) y viola (Costa, 1999: 266).



Programa de cine mudo del Teatro Principal con el acompañamiento de la orquesta de Ángel Brage (Cabo Villaverde, X. L., Sánchez García, J. Á. y Etchevarría Marchesi, M. (coords.), 2004)

Toda la familia Brage, comenzando por el padre Ángel Brage Nieto y continuando con dos de sus hijos, Ángel y Luis Brage Villar, estuvo ligada a la vida musical del Teatro Principal.

Los padres eran Luisa Villar Rodríguez y Ángel Brage Nieto (1875-1911). Su padre, además de tocar el órgano y el violonchelo, era el conserje del teatro y su vivienda estaba situada en la segunda planta del propio edificio y donde nació el pianista. Ángel Brage Nieto fue músico de la Banda Municipal de Santiago de Compostela como clarinetista a cuya plaza accedió por oposición el 27 de junio de 1896 y de cuya organización llegó a ser director temporalmente (Cancela, 2015: 98-99). Fue un pilar primordial en la vida musical del teatro y, en general, de la ciudad compostelana; tocaba el órgano, el chelo, fue afinador de pianos como se anunciaba en la prensa local de 1885, sus servicios se podían contratar en el almacén de música de José Cardalda en la Rúa Nova nº 22¹⁹⁰⁴, también tocaba el piano en agrupaciones con otros habituales de la escena compostelana como Manuel Chaves o José Curros y tocando el clarinete formaba parte de la orquesta del teatro o de refuerzo de las orquestas de las compañías que venían a actuar a él.

Explica la relación de la familia Brage con el teatro y la música en los inicios del cine en el siguiente texto (Beiras, 1993: 15):

[...] Brage traballaba co seu pai na orquestra do teatro e do cine porque os seus pais eran una especie de caseiros do Teatro Principal. A nai era moi guapa, ¡parecíanse un montón! Angelito empezou tan noviño porque tivo que axudar á familia, como nos pasou a tantos. A orquestra do teatro e o café levábaas simultaneamente, el tiña un contrato co café e se coincidían as dúas cousas actuaba segundo lle interesase máis una cousa ou outra; pero en xeral o teatro era compatible cos outros traballos pois tocábase só nos entreactos a non ser cando había zarzuela pois se completaba a compañía con xente de aquí. O cine era máis complexo pois había que entrete-los tempos entre as partes. Pero a Ángel, en realidade, o que lle deu para vivir foros as clases. [...]

Ángel Brage Villar (Santiago de Compostela, 28 de febrero de 1903 - Santiago de Compostela, 3 de noviembre de 1983) fue profesor, pianista y director. Comenzó sus estudios de piano con su padre, al igual que su hermano Luis. En 1936 fue nombrado director de la Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de

¹⁹⁰⁴ *Gaceta de Galicia*, 20 de junio de 1885.

Compostela (Baliñas, 1999: 672). Desde los doce años comenzó a trabajar ambientando las películas de la empresa Fraga tanto en el Teatro Principal como en el Salón Teatro. El trabajo de Brage sonorizando las películas consistía en adaptar y arreglar distintas piezas musicales para la orquestilla, de la que además se había convertido en pianista-director, e interpretarlas durante las proyecciones y durante los descansos, que requerían repertorios ligeramente diferentes (Magán, 1993: 64). Esta orquestilla, cuando comenzó a dirigirla en 1915 Ángel Brage, tenía sólo 10 músicos pero al llegar los años veinte había crecido hasta 22 músicos (Baliñas, 1993: 47).

Luis Brage Villar (Santiago de Compostela, 6 de diciembre de 1886 - Santiago de Compostela, 18 de mayo de 1959) también fue músico y trabajó para la empresa Fraga que era la propietaria de la mayor parte de los teatros compostelanos donde se transcurría la vida ociosa de la época.



Portada del manuscrito de *Leria, Leria* de Luis Brage con el cuño de la Empresa Fraga (Carreira y Magán, 1993: 39)

En palabras de Enrique C. Ablanado (1993: 36) la música usada se incorporó al lenguaje cinematográfico como un componente muy importante de muy diversas maneras y en muy diversa proporción tanto en calidad como en importancia. Se recurrió a ella para que funcionase como en el teatro:

A opereta, o espectáculo máis solicitado polo gran público naquela época, foi adoptada inmediatamente. Ós dramas e comedias a música dáballes, en certo xeito, carácter de melodramas. O máis parecido a una película sonora, excepto que nesta os personaxes falan, non cantan, é una ópera wagneriana: a música está a modo de decorado sonoro longo de toda a acción dramática. Os “tutti”, fortemente ritmados, oíranse na batalla como una imposible, increíble, presencia orquestal nela; a corda soará indiscreta no lugar onde se supón que están en íntimo illamento os namorados protagonistas... É interesante observar que quen rexeitan a ópera como demasiado convencional por transforma-los escenarios en imposibles lugares onde todo o mundo canta e a música soa continuamente, aceptan sen reparo que un invisible grupo instrumental faga soar música estridente durante a persecución do malfeitor ou que a tribu india do “western” de turno galope con orquestra a pleno rendimento. Certo que na ópera “pásanase”, pero...

Nos primeiros anos do sonoro aproveitábanse pezas sinfónicas moi coñecidas para musicar segundo que secuencias: Rachmaninov, Schumann. Pero foise impondo a música especialmente composta para cada film. [...]

Expone Julio Arce (2008: 567) las distintas razones para añadir música a las incipientes películas mudas como la de que la música permitía disimular el ruido generado por el proyector o que el público no estaba acostumbrado a las sensaciones que provocaba un local a oscuras puesto que el teatro o la ópera se hacían con luz. Con la sonorización en directo de las películas se abrió un nuevo campo laboral para los músicos, principalmente los pianistas porque era una solución más económica que la de otras agrupaciones. Los empresarios cinematográficos de la época destacaban la presencia de los pianistas como un valor añadido que aportaba calidad. Como indica García Fernández (2002: 11) los empresarios no tenían en cuenta las condiciones laborales de estos pianistas y, aunque tenían la obligación de disponer de varios pianistas para poder realizar turnos de trabajo, no respetaban los horarios laborales y las correspondientes horas de descanso. En un texto de la época vemos dibuja esta situación:

A fin de que el público se haga cargo del inmenso sacrificio que representa para estos humildes artistas el tocar el piano en el cine, nos proponemos hacer resaltar las incorrecciones y desaciertos en que incurren la mayor parte de empresas de cine para con los pianistas. Es tanto el egoísmo de algunas empresas de cine que los convierte en verdaderos negreros con el desmesurado afán de lucrar dinero, lo cual consiguen con creces, pues para ellas todo el año es agosto. Echándose a la espalda todas las leyes habidas y por haber, sólo procuran llenar sus salones, no ocurriendo accidentes más a menudo gracias a la Providencia y sin preocuparse poco ni mucho del pobre pianista, que es el que lleva toda la carga en esta clase de espectáculos. Cualquier operario por humilde que sea su condición, tiene en su trabajo media hora para almorzar y a lo menos hora y media para comer, y esto dentro del término de las ocho horas de que consta su trabajo diario. El pianista de cine debe tocar seguidamente todos los días nueve horas, sin otro intervalo que el cambio de películas, y si algún descanso desea debe pagarse un suplente, lo cual es bastante difícil dado lo exiguo del sueldo que recibe, de modo que son muchos los que se ven condenados a no poder cenar hasta concluido el espectáculo, o sea, a la una de la madrugada, cosa que resulta completamente antihigiénica y antihumanitaria. Además el obrero espera con anhelo a que llegue el domingo, para descansar de sus fatigas durante la semana; al pobre pianista de cine hasta ese consuelo le está prohibido ya que después de trabajar toda la semana, llegan los días festivos y la empresa, para descanso, le obsequia obligándole a tocar de once a una de la mañana en las funciones llamadas matinales y sin percibir ni un céntimo de aumento. (García Fernández, 2002: 188)

La ya de por sí penosa situación laboral aquí descrita empeoraba en las sesiones continuas en las que se obligaba al pianista a tocar desde las cuatro de la tarde hasta las doce y media de la noche o hasta la hora que la empresa dispusiese. Con estas condiciones era más que comprensible que el intérprete no estuviese en las mejores condiciones, “embotado el cerebro y atrofiados sus nervios por el exceso de trabajo moral y corporal, se dé cuenta de lo que toca, llegando al extremo de fastidiar al público, y es muy natural y lógico que así suceda que el primero en fastidiarse y aburrirse es el propio pianista” (García Fernández, 2002: 189). Estas exigencias conllevaban que se terminase imponiendo la improvisación sobre los ensayos calmados lo que llevaba a la poca calidad artística. La música que fue protagonista durante años en las proyecciones, fue relegada poco a poco a partir de 1929 con la aparición del cine sonoro; si a esto sumamos que el intento de regularizar las condiciones laborales fue contraproducente porque los empresarios no podían asumir los gastos de la nueva normativa

gremial¹⁹⁰⁵, las salidas profesionales de los músicos se veían muy reducidas con la también “progresiva desaparición de las orquestas de los grandes casinos veraniegos, la sustitución en bares de los músicos por gramolas, [...] el cambio de actividad de los antiguos teatros específicos de zarzuela o, en fin, la disminución en la nómina media de las agrupaciones, [...] eran elementos en sí suficientes como para que cundiera el pánico” (García Fernández, 2002: 261). No nos consta si las condiciones laborales de Ángel Brage eran tan extremas pero desde luego no debía tener mucho descanso al compatibilizar sus labores sonorizando las películas del Teatro Principal y del Salón Teatro como ya hemos indicado anteriormente.

En Sevilla se dio el caso de la primera huelga en relación con la sonorización de las películas. A lo largo de febrero de 1903 se proyectó en el sevillano Teatro del Duque, la música era interpretada por la orquesta del teatro y debido a la excesiva duración de la película vieron aumentado su trabajo sin percibir compensación económica alguna (Barrientos: 201-202).

Divide Luciano Olartechea (1920) los cines en dos grupos según su nivel económico: unos con grandes edificios, con altos precios y con una orquesta nutrida de profesores y otros cines “democráticos” para el público en general en cuyos salones actuaba un piano desastrado y un intérprete sentado ante él. Realizaba una amplia descripción de la actividad del pianista de cine:

[...] Los que no conocen las interioridades psicológicas del pianista de cine, creen que ha de ser un empleo envidiable, ya que se pasa la vida tecleando sin ver el piano y contemplando cuanto drama, comedia o serie pasa por aquel salón. Pero lo cierto es que, pegado casi a la pantalla y obligado a destrozarse la nuca si quiere enterarse de la escena, el pianista no ve, ni quiere ver, a no ser que la necesidad lo obligue.

Esa necesidad es la de ajustar la música a la escena. Si se trata de un acto sentimental, es regla que suelte una serenata o algo por el estilo. Si es una escena de persecución, se imponen las galopas, o como se llamen. Si se trata de un espectáculo de emoción, como un asesinato o cosa así, viene como anillo al dedo un trozo de ópera trágica o algo fúnebre. Y así sucesivamente. [...]

Precisamente porque hay que tocar de todo, si el pianista es concienzudo, debe también ser hábil y poder eslabonar una alegre danza (cuando la escena muestra, por ejemplo, una feria) con una marcha fúnebre si aparecen a renglón seguido dos tíos dándose de puñaladas. Esto es lo esencial.

Los empresarios están convencidos (porque, aunque parezca mentira, en el comercio también entra un poco la psicología) de que mucha parte del éxito de una película nueva, depende de la música que la acompañe. Hay empresas que hacen un estudio especial de las notas que deben ir con tales o cuales escenas. Y hasta los mismos productores llevan en sus prospectos de reclame, indicaciones musicales.

Se necesita estudiar el trabajo de un pianista de cine, para comprender el esfuerzo mental y el desgaste nervioso que su labor implica. Es un empleo de los más tristes. Y a veces, el público ingrato no sólo no estima ese esfuerzo sino que lo toma a chacota. [...]

Es interesante notar que la mayoría de los pianistas de cine gusta mejor de los trozos clásicos que de música popular. Esto tiene su origen en la circunstancia de que, por regla general, los tales pianistas, son personas que se dedicaron a la música por inclinación, que han estudiado mucho y que, sin haber logrado el éxito que esperaban en la carrera artística, han abdicado de sus ilusiones y doblado la cerviz ante aquella ocupación anónima y melancólica, si se quiere, pero que produce un poco.

¹⁹⁰⁵ El acuerdo del 31 de mayo de 1928 detallaba las condiciones de los maestros directores, concertados y pianistas estipulando sus sueldos, como por ejemplo que el director del sexteto de un local en el que se proyectasen películas debería percibir un sueldo mínimo diario de 16 pesetas (Sánchez García, 2002: 261-262).

No pocas veces ocurre que el operador tiene la culpa de que la música no armonice con la película porque va demasiado lenta o rápidamente y el del piano tiene que prolongar sus notas y echarlo todo a perder. Pero casi todos esos abnegados artistas de las tinieblas son hábiles en la adaptación de sus melodías a los cambios escénicos. [...]

Este público que tanto mencionamos, estaba compuesto por la clase media, en Santiago de Compostela parece ser que la alta nobleza no pisaba las este tipo de salas o, en el caso del Teatro Principal, dejaba de asistir los días que había este tipo de proyecciones; algún personaje de la alta sociedad compostelana llegó a decir que nunca había oído hablar del Salón Teatro-principal lugar de proyección de películas- alegando que la clase alta iba al teatro (Bermúdez de la Puente, 1986: 94). Para atraer este público se les invitaba a asistir desde la prensa: “pueden asistir no solo señoras y señoritas, sino también personas respetables”¹⁹⁰⁶.

Enumera Mónica Barrientos (2017: 202-203) varias alternativas a la hora de sonorizar las películas usando desde orquestas en los estrenos a sextetos o piano solo para las proyecciones posteriores. En cuanto a la música usada, menciona esta misma autora, la existencia de unas “hojas musicales” que eran catálogos con partituras del repertorio clásico que se empleaban para ilustrar las proyecciones o si no se adaptaban las canciones más populares del momento:

La música para filmes estaba formada por un encadenamiento de fragmentos, algunas veces arreglados para la ocasión; tenía carácter secuencial y ello era heredado de ciertas prácticas de las melodías de acompañamiento en los espectáculos populares de la época (revistas, circo, etc.). El fondo sonoro para películas de esta época era, estilísticamente, muy ecléctico y podría definirse como un auténtico crisol estético, dada la conveniencia de influencias populares y otras consideradas más cultas. Las interpretaciones en directo durante la proyección funcionaban como transcriptoras tonales de lo visual e incidían en los detalles de lo que sucedía en la pantalla, captando la atención del público, y no sólo funcionando como algo meramente ilustrador.

En el caso compostelano, además de la habitual familia Brage y de los músicos locales, encontramos el caso de un trío y una cantante que actuaron mientras se proyectaban diversas películas. El 20 de febrero de 1910 el Trío Castilla dio un concierto en el que también participaron otros números musicales en los que participaba una “cantatriz”¹⁹⁰⁷, la exhibición de películas de la casa Pathe¹⁹⁰⁸ y alguna cupletista como Purita Martini¹⁹⁰⁹.

5.8. ESCASEZ ESPECTÁCULOS

El principal problema que aquejó al coliseo compostelano durante la época que estudiamos fue el de las largas temporadas que permanecía cerrado, ya fuese por las numerosas obras de reformas y mantenimiento de las instalaciones o por las largas temporadas sin actividad programada.

¹⁹⁰⁶ Bermúdez de la Puente, 1986: 94.

¹⁹⁰⁷ *El Eco de Santiago*, 28 de febrero de 1910.

¹⁹⁰⁸ *El Eco de Santiago*, 19 de febrero de 1910.

¹⁹⁰⁹ *El Eco de Santiago*, 7 de marzo de 1910.

Desde muy temprana época encontramos comentarios sobre este tema. Ya en el otoño de 1851¹⁹¹⁰, ante la visita al Teatro Principal de la compañía del Sr. Manrique, desde la prensa local se le daba el siguiente consejo acerca de las obras a programar para obtener el beneplácito y asistencia del público:

Aconsejamos al señor Manrique, empresario del teatro de esta ciudad, que ensaye a la mayor brevedad alguna zarzuela, porque el público espera su representación con la mayor aceptación. En lugar del drama terrorífico y de la comedia antigua debe presentar las piezas dramáticas de y los fines de fiesta en un acto. Desde *Detrás de la cruz el diablo* hasta *Mi secretario y yo o Lluven bofetones*, el repertorio español cuenta con un número escogido de piezas dramáticas que estimulan al público por sus recursos escénicos y sus gracias delicadas. [...] De esta manera no se debe extrañar sea considerado el teatro de Santiago como uno de los que ofrecen en España más eventualidades a los empresarios, no alcance una compañía cuyas partes principales correspondan a la importancia de la población. Los gastos crecidos que exige el local, con otros desembolsos obligatorios y la escasez de concurrencia, son un escollo insuperable para organizar una compañía de primer o segundo orden. [...]

Es importante la información que aporta este párrafo acerca de las dificultades económicas que se encontraban las compañías en este teatro debido a las altas cantidades que debían desembolsar por el arrendamiento del local para dar sus funciones; a esto había que sumar la poca afluencia de público y para solventar este segundo escollo el periodista aconseja que programen zarzuelas que son más del gusto del personal. Haciendo caso al consejo, o porque ya estaba en sus planes, ponen en escena varias veces la zarzuela *El Duende* recibiendo buenas críticas a pesar de ser una compañía principalmente dramática y no lírica. En este consejo también va implícita una información sobre el gusto del público de Santiago que se decantaba más por la zarzuela y que comentaremos más adelante en el apartado dedicado a la relación de la prensa compostelana con el Teatro.

Rosende Valdés (2013: 196-197) expone que entre los pasatiempos de la sociedad de la época, además de los paseos y los bailes, estaba el teatro pero que éste no se prodigaba mucho. Recoge el anterior comentario de la prensa que sólo había “algo, muy poco, de teatro” así que no se prodigaba mucho el uso del edificio sólo a excepción de las “no muy abundantes funciones cómicas y dramáticas, de las más escasa relacionadas con la ópera y la zarzuela y algún que otro baile, el resto de las actividades que acogía resultaba bastante más ocasional”.

Como muestra de las quejas sobre la carencia de espectáculos para poder divertirse en Santiago de Compostela veremos esta frase de Pérez Lugín en la *La casa de la Troya* respecto a esta situación (p. 73):

Pues, ¿y teatro? Estas sí que eran palabras mayores. A lo mejor, en todo el año no se abría más que una vez, allá por las fiestas del Apóstol -“ya ve usted, cuando menos falta hace”- el coliseo de la Rúa Nueva, como, con elegante frase, le llamaba Don Ventura para distinguirlo de los demás teatros que no había en la ciudad.

¹⁹¹⁰ *El Eco de Galicia*, 25 de octubre de 1851.

Debía ser un mal que afectaba también a otras ciudades gallegas por comentarios encontrados en prensa como “difícilmente volverémonos a ver por nuestras abandonadas provincias gallegas una compañía tan selecta tan escogida”¹⁹¹¹. Se lo comentaba Ramón Arana en un carta dirigida a Felipe Pedrell, fechada el 15 de marzo de 1895, en la que le pedía que se apiadase de un “provinciano sometido a los rigores de un ayuno artístico en la Cuaresma perpetua de este rincón de España” (Groba González, 2018: 180). Sirva como resumen de la situación el siguiente texto aparecido en la prensa compostelana:

El teatro principal de Santiago, ese edificio que está cerrado casi todo el año, por culpa de los empresarios que no entienden sus intereses, trayéndonos de vez en cuando alguna compañía poco aceptable y solo en grandes solemnidades, como en el Apóstol y en la Cuaresma solemos asistir a él para ver algo presentable, dicho coliseo repetimos, cuyos goznes de sus puertas se enmohecen con el poco uso [...]¹⁹¹²

Esto generaba las constantes quejas del público y la prensa sobre lo tedioso de las noches en la ciudad sin actividades de ocio interesantes, sobre todo en los largos inviernos. También eran habituales los comentarios sobre lo desagradecido que era el público que se lamentaba de la falta de opciones para distraerse pero que cuando venían compañías o artistas interesantes no acudían en masa al teatro. Además de los comentarios en prensa donde se indican el número de meses que llevan las puertas del Teatro sin abrirse -“fue alzado el telón del Teatro principal después de un período de tres meses”¹⁹¹³-, tenemos los listados enviados por el Alcalde de Santiago al Gobierno Civil en A Coruña con las obras representadas trimestralmente en el Teatro y en ellos, aunque no se conserva un registro sistemático de esta documentación en Archivo Histórico de Santiago de Compostela, se observan largas temporadas sin actividad como sucedió en el segundo trimestre de 1888¹⁹¹⁴.

En la liquidación hecha por Sebastián Estación al Ayuntamiento sobre los espectáculos desarrollados en el edificio previo al Teatro Principal¹⁹¹⁵, constan 1.328 representaciones -sin especificar de qué tipo- hasta el 1 de diciembre de 1838, aunque no se especifica en qué fecha se comienza el recuento cabe esperar que sea desde el 1 de enero de ese mismo año. Tomemos esto como referencia para relativizar los datos posteriores.

En enero de 1845 las funciones dadas fueron¹⁹¹⁶:

Desde mediados de julio en adelante, tubieron lugar diez y seis funciones de ópera.
En los días 3 y 5 de octubre se dieron dos funciones filarmónicas de harpa.
En el día 8 de Noviembre tubo efecto una función o concierto.
En el día 23 de id. tubo lugar una función por aficionados titulada la Inocencia Triunfante.¹⁹¹⁷

¹⁹¹¹ *El Eco de Santiago*, 16 de noviembre de 1899.

¹⁹¹² *Gaceta de Galicia*, 29 de abril de 1892.

¹⁹¹³ *Gaceta de Galicia*, 10 de noviembre de 1890.

¹⁹¹⁴ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1889.

¹⁹¹⁵ Archivo Histórico USC, libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)”. Folio 193.

¹⁹¹⁶ Archivo Histórico USC, libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)”. Folio 194.

¹⁹¹⁷ Archivo Histórico USC, libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)”. Folio 195.

Según una carta del 9 de febrero de 1845, se llevaron a cabo en enero de 1845 en el teatro 11 funciones por una noche y 4 de día y una de noche en lo que iba de mes de febrero¹⁹¹⁸. En otra carta del 14 de febrero de 1845¹⁹¹⁹ dirigida al Alcalde compostelano por parte del gobernador de A Coruña, se le solicita informe de las funciones que tienen lugar en el Teatro, que en los primeros años de vida del Teatro (1843, 1844 y la primera mitad de 1845) las cifras de representaciones fueron:

1843- 111 de noche y 11 de tarde
 1844- 39 de noche y 11 de tarde
 Hasta fin de junio de 1845- 46 de noche y 4 de tarde

En los primeros años del Teatro Principal el bajo número de espectáculos era algo palpable. Barreiro Fernández (2003: 465) ratifica que no abundaban las compañías para representar obras teatrales o sesiones de ópera, calculando que al año había en el teatro poco más de cincuenta actuaciones. Barreiro achaca esta escasez de actividades a que las representaciones no eran del agrado de las autoridades, tanto académicas como eclesiásticas, por el miedo alborotos; las autoridades temían esto porque, según se iba acalorando el ambiente político, el público -en especial el universitario- reclamaba representaciones de subido carácter revolucionario para convertir las funciones en actos de propaganda, lo que sucedía principalmente en las actividades que permitían a los asistentes leer composiciones poéticas o breves intervenciones incorporaban propaganda política e incluso alegatos anticlericales. Ello explica la preocupación de las Autoridades.

No debemos olvidar el peso de la Iglesia en una ciudad como Santiago¹⁹²⁰. Seguramente la ideología inculcada por el clero en el pueblo incidía en su asistencia a las actividades de ocio ahuyentando al público en ocasiones en las que las obras puestas en escena, mayoritariamente el caso de zarzuelas, no fuesen de la moral adecuada por su temática. Las compañías, conocedoras de estos vaivenes de público y de las malas condiciones del edificio en múltiples épocas, sopesaban el embarcarse en abonos en esta ciudad usando muchas veces el sistema de la apertura previa a su llegada de la venta de abonos en la contaduría del Teatro sabiendo así de antemano la aceptación y si compensaba o no el desplazamiento.

En 1851 encontramos una carta de Manuel Bieytes Acevedo, de fecha 9 de junio¹⁹²¹, en la que, a raíz de haber visto un cartel en el que se anunciaban funciones en el Hospicio, se queja al Ayuntamiento sobre el incumplimiento de la exclusividad de albergar representaciones en Santiago únicamente en el Teatro Principal de su propiedad y se le pide que le asegure “que no permitirá en lo sucesivo haya tales representaciones en diferente local que no sea el indicado coliseo”. A pesar de esta primicia sobre las representaciones de funciones en Santiago, las cifras de este año en el Teatro no fueron muy halagüeñas: sólo hubo 2 bailes y 51 funciones¹⁹²². Una razón para que el número de representaciones anuales no fuese mayor, era la orden dada en el 9º artículo del Real Decreto del 25 de julio de 1853 (Arimón, 2006: 80) según el cual el año teatral empezaba a contarse el día 1 de septiembre y concluía el 30 de

¹⁹¹⁸ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio 18.

¹⁹¹⁹ Archivo Histórico USC, libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)”. Folio 20.

¹⁹²⁰ Véase el posterior apartado dedicado a la censura y los problemas con las obras puestas en escena en el Teatro Principal.

¹⁹²¹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio sin numerar.

¹⁹²² Archivo Histórico USC, libro “Teatro de Santiago. Antecedentes varios (1794-1840)”. Folio 197 y 198.

junio aunque las compañías podrían funcionar los meses de julio y agosto “si conviniese a su interés”.

En el Boletín Oficial de la provincia de A Coruña del martes 26 de noviembre de 1861¹⁹²³ se solicita que se rellene una plantilla en la que se debía indicar el número de teatros de las localidades, la calificación de estos, los nombres, número de espectáculos indicando sus títulos y autores entre otros datos¹⁹²⁴. En respuesta a esta orden fue enviada el 17 de diciembre (1861)¹⁹²⁵ y se indicaba que existían dos locales de ocio: el Teatro Principal con categoría de 2º orden con aforo de 700 personas que se encontraba en buen estado y cuyos dueños de la finca eran Abella y Vieites y el Liceo de la Juventud con categoría de 4º orden y un aforo de 350 pero tanto el dueño de la finca como las observaciones son ilegibles.

En 1862 no tuvo lugar ninguna representación de ópera o zarzuela ni concierto alguno, sólo tuvieron lugar 78 funciones de declamación y 8 bailes públicos. En 1863 hubo 46 funciones de zarzuela y declamación dadas por una misma empresa, 8 funciones de prestidigitación, 3 de acrobacias y 6 bailes¹⁹²⁶. Podemos observar que desde sus inicios el Teatro Principal nunca tuvo una programación muy estable a lo largo del año.

En la siguiente década siguen los comentarios en la prensa compostelana sobre las largas épocas sin diversiones en el Teatro. Tras las fiestas del Apóstol de 1874, a pesar de que las representaciones de zarzuela que tuvieron lugar en aquel verano obtuvieron llenos absolutos, se comentaba la sensación de vacío en la ciudad en cuanto a espectáculos para que la población pudiese divertirse fuera de las épocas marcadas en el calendario por la venida de compañías foráneas al teatro en las temporadas habituales para tal cosa -Pascua, fiestas del Apóstol-. “Santiago, una vez terminado el mes de julio y con él los festejos de su patrono, se queda tan desierto”¹⁹²⁷ en contraposición a otras ciudades como Vigo que “se divierte, lo que prueba o que sobra dinero o que falta sentimiento. El teatro se ve lleno la mayor parte de las noches y la Alameda, iluminada tres o cuatro veces a la semana con faroles a la *veneciana*, es visitada por innumerables personas que toman el fresco y oyen además las agradables piezas que ejecuta una banda de música”¹⁹²⁸. Los meses de invierno se hacían muy largos sin

¹⁹²³ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio 70.

¹⁹²⁴ 1º El pueblo en que existe el local.

2º La calificación que a cada uno de estos corresponde por el objeto a que está destinado, debiendo mencionarse los varios de cada población por grupos, con arreglo a su especie y por el orden siguiente: teatros, plazas de toros, circos ecuestres, ídem gallísticos, y a continuación los demás que la especulación haya establecido.

3º El título o denominación particular que distinga a cada establecimiento, cuando existan varios de una misma especie.

4º La designación del género de los espectáculos que más comúnmente se den en cada local.

5º La categoría de estos en la escala de primer orden, segundo, tercero o cuarto, con arreglo a la cuota que respectivamente satisfagan por subsidio industrial, o teniéndose en cuenta, a falta de este dato, cualquiera otra justa consideración comparativa.

6º El número total de personas que pueden concurrir a cada establecimiento en un lleno, fijándose la cabida, respecto de las localidades que no tiene asientos individualmente determinados, por las entradas que según costumbre correspondan a las mismas.

7º Si el local se halla en explotación, en construcción o en desuso.

8º El dueño de la finca.

9º Todas las advertencias y noticias que deban tenerse presentes acerca de las condiciones y servicio de dichos establecimientos [...]

¹⁹²⁵ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio 72.

¹⁹²⁶ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio sin numerar. Carta de fechada el 15 de febrero de 1864 dirigida por D. André Nieto al Alcalde de Santiago de Compostela para hacerle llegar al Gobernador de la Provincia de A Coruña.

¹⁹²⁷ *El Diario de Santiago*, 30 de julio de 1874.

¹⁹²⁸ *El Diario de Santiago*, 9 de septiembre de 1874.

actividades de ocio y si no había compañías en el teatro no había “esperanzas de encontrar una distracción honrada cuando lleguen las interminables noches de Diciembre [...] ¡Abrumadora perspectiva!”¹⁹²⁹.

En octubre de 1876, durante el abono de una compañía de declamación y opereta italiana, no correspondió el público con la afluencia que se esperaba tras dos meses sin actividad en el teatro ya que la última función había tenido lugar en las fiestas del Apóstol; la frase exacta de la prensa sobre este tema fue que “no sabemos por qué las gentes se envuelven en tal indiferencia hacia el espectáculo que echan de menos cuando carecen de ellos, pero que olvidan cuando están al alcance de su mano”¹⁹³⁰. Con ocasión de la posible visita de la compañía de Bufos Arderius en enero de 1884 se vuelve a insistir en este tema diciendo que “falta hace que tengamos ocasión de esparcir nuestro ánimo, en las largas noches de invierno, porque de otra manera la monotonía, llegaría a hacerse crónica”¹⁹³¹. En 1887 encontramos otro comentario sobre la falta de pasatiempos en la ciudad en las largas noches: “así que se marchen tan apreciables artistas, volverá otra vez la nocturna monotonía, que reina siempre en esta ciudad. El único pasatiempo del sexo barbado, es en los cafés que vense sumamente concurridos por las tardes y noches”¹⁹³².

Se achaca al pueblo el desinterés por la música, sólo le gustaba la de la Banda Municipal, y al Ayuntamiento la inclinación por la música religiosa. Se explicó esto con unas palabras bastante duras en 1884: “A nuestro ayuntamiento no le gusta más que la música celestial, y al pueblo le basta ya la del Hospicio. Cada cual tiene lo que se merece”¹⁹³³. Sobre la música civil y la religiosa encontramos este otro comentario “aquí vivimos en la más magnífica monotonía, y a no ser alguna que otra función religiosa, no podemos gozar de otros espectáculos”¹⁹³⁴. A tenor de una representación de *Rigoletto* en julio de 1891, se atribuye falta de sensibilidad al pueblo de Santiago y de preferir las actividades musicales más mundanas como los paseos por la Alameda amenizados por la Banda Municipal:

No sé quién dijo que la música es la palabra del alma sensible.

A juzgar por el frío que reina en nuestro Teatro, con relación a la concurrencia que a él acude, en Santiago debe haber muy pocas almas sensibles.

Es natural. La mayoría de las gentes acude estas noches a la Alameda o al paseo del marqués de Bóveda, a buscar en el fresco que allí hace, a veces excesivo, la satisfacción que no hallarían oyendo la hermosa música de Verdi o de Donizetti.

Hay gustos que merecen palos. Respetémoslos. Al fin no oímos más música que la del Hospicio, y las gentes acostumbradas a ésta, tal vez crean que les excita más su exquisita sensibilidad, los desafinados acordes de la misma, que las notas de la que dirige en el Teatro el inteligente maestro signor Petri. [...] ¹⁹³⁵

Tampoco faltaban comentarios en la prensa acerca de que, debido a la escasez de actividades de ocio en la ciudad, la única opción era dedicarse a la actividad “espiritual” una vez que se cerraba el Teatro “de manera que [...] pasaremos las veladas, rezando por las

¹⁹²⁹ *El Diario de Santiago*, 21 de octubre de 1874.

¹⁹³⁰ *El Diario de Santiago*, 27 de octubre de 1876.

¹⁹³¹ *Gaceta de Galicia*, 8 de enero de 1884.

¹⁹³² *Gaceta de Galicia*, 11 de enero de 1887.

¹⁹³³ *Gaceta de Galicia*, 8 de julio de 1884.

¹⁹³⁴ *Gaceta de Galicia*, 29 de diciembre de 1884.

¹⁹³⁵ *Gaceta de Galicia*, 23 de julio de 1891.

benditas almas del purgatorio. Que dicho sea en honor de la verdad es lo mejor que podemos hacer”¹⁹³⁶. Aunque la época dorada del Teatro Principal fue la de las dos últimas décadas del s. XIX en cuanto a actividades musicales, según la prensa compostelana la situación musical alrededor de 1890 había decaído en relación a décadas anteriores como vemos en la siguiente opinión expresada en la prensa local haciendo referencia al nivel de los músicos compostelanos:

[...] Lejos de ir en aumento el progreso artístico en esta ciudad fue decayendo como todo, por falta del entusiasmo general para el congreso del pueblo en sus diversas manifestaciones y los esfuerzos que se hicieron para marchar a la cabeza de los demás pueblos en este ramo de los conocimientos humanos, como marcha Santiago en casi todos los demás como centro científico y literario, sirvió de estímulo para que en otras ciudades se organizaran centros y masas musicales que dejaron muy atrás la fama de los compostelanos. [...] ¹⁹³⁷

En esta misma línea de pensamiento sobre los gustos básicos del público compostelano, aconsejaba el crítico Borghi en mayo de 1897 al Sr. Ortiz que se marchase con su compañía del Teatro ya que no era cuestión perder dinero permaneciendo en el coliseo compostelano. Según Borghi su espectáculo era superior al que se merecía el público compostelano que debía tener una compañía de títeres como la del Sr. Nava actuando en un circo del estilo del que había desaparecido en el Campo de la Leña con chistes estúpidos de sus clowns y los paseos gratuitos¹⁹³⁸ -no fue la única vez que se comenta “la afición al espectáculo gratuito es muy grande en Compostela”¹⁹³⁹-. Más adelante, en 1896, seguimos encontrando opiniones sobre la cultura de la población de Santiago, desde la prensa local no se explicaban que “se retraiga el público tratándose de una buena compañía dramática, y en cambio anda por llenos a aplaudir unas cuantas necesidades servidas con esa bazofia literaria en que abunda el género chico”¹⁹⁴⁰. En contraposición a estas opiniones, encontramos otras en las que se comenta la asiduidad de los abonados a las funciones:

Esta asiduidad de los abonados nos demuestra que aunque vivimos en un rincón más o menos incomunicado, existe entre nosotros un espíritu artístico más que regular, un verdadero deseo de conocer lo nuevo, y saborear lo viejo, cuando les acompaña el sello de la bondad artística, para admirar las bellezas del arte, solazarse en ellas y tributar el homenaje de admiración y el aplauso consiguiente a los genios creadores. [...] ¹⁹⁴¹

Era más que habitual la sensación de que el público no sabía agradecer los esfuerzos económicos realizados por los empresarios teatrales, como era el caso de Benito Sánchez, para traer actividades al coliseo compostelano:

Muchas gracias a Benito Sánchez, por haber tenido valor, para traer a Santiago esta compañía de ópera, y si el público corresponde a la audacia del empresario, y va al Teatro para oír buena música, me alegrará siquiera porque no se diga que en

¹⁹³⁶ *Gaceta de Galicia*, 1 de marzo de 1887.

¹⁹³⁷ *Gaceta de Galicia*, 26 de agosto de 1890.

¹⁹³⁸ *El Eco de Santiago*, 20 de mayo de 1897.

¹⁹³⁹ *Gaceta de Galicia*, 17 de julio de 1891.

¹⁹⁴⁰ *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1896.

¹⁹⁴¹ *El Eco de Santiago*, 8 de junio de 1906.

Compostela, el gusto entre las gentes, y el amor al arte andan tan estragados, que es tiempo perdido traer a su Teatro compañías de ópera tan buenas. [...] ¹⁹⁴²

Se le da la enhorabuena a Benito Sánchez de nuevo en enero de 1890 por haber organizado una compañía de zarzuela de tal calidad para actuar en los teatros de Galicia pero se siente que el público no compensase los sacrificios realizados y no hubiesen asistido en cantidad suficiente al Teatro ¹⁹⁴³.

En el caso del Teatro Principal de Jerez se atribuía el retraimiento del público en las representaciones a la falta de formalidad de alguna empresa, al poco aliciente en los programas, al descuido con que se se representaron algunas obras y también se consideró responsable a la empresa del teatro por su mala gestión (Álvarez Hortigosa, 2012: 442).

Llama la atención la ausencia de actividad en la época analizada cuando en Santiago convivían dos teatros simultáneamente en los que existían representaciones de ópera y zarzuela: el Teatro Circo y el Teatro Principal. No se entendía esta situación, podrían estar trabajando dos compañías en Santiago a la vez pero en lugar de esto la ciudad permanecía sin actividad teatral mientras “múltiples secciones de declamación cómico-líricas y gimnástico-acrobáticas recorren las principales poblaciones de Galicia” ¹⁹⁴⁴. Aunque en enero de 1886 coincidieron dos compañías actuando simultáneamente en Santiago de Compostela: la del Sr. Calvo en el Teatro Principal y la del Sr. Comerma en el Teatro Circo ¹⁹⁴⁵.

Desde la prensa unas veces se culpa al público de esta situación y otras se le defiende acusando a las propias compañías de mostrar poco interés por venir a trabajar al Teatro Principal, diciéndose que “poco entienden sus intereses las empresas respecto a Santiago. Ahora que es la mejor época, la desprecian” ¹⁹⁴⁶. No se sabía si las compañías no visitaban el Teatro Principal por no haber público que las demandase o si el público no asistía por ausencia de compañías de calidad que ver. Posiblemente el público no en algunas épocas dejó de acudir a causa de los cambios de programa de última hora en los títulos representados y los continuados rumores de la visitas de compañías que finalmente no venían. En 1910 *El Eco de Santiago* se planteaban el por qué de la situación y exponían lo incomprensible de la falta de asistencia a ciertas funciones ya que “estamos hartos de oír que es preciso traer compañías serias, que hagan arte y que es ya hora de dejar a un lado el género chico e ínfimo, por inmoral y antiartístico” ¹⁹⁴⁷ y seguramente el público gustaba de las nuevas modas musicales como los cuplés. Se plantea la eterna duda de si en Santiago no se va al teatro “por no haber compañías dignas de ser oídas o no hay compañías porque el público no responde” ¹⁹⁴⁸.

En numerosas ocasiones las compañías que habían anunciado su visita no llegaron a venir por escasez en la demanda del abono abierto previamente en la contaduría del teatro. En marzo de 1878 se esperaba la llegada de una compañía de zarzuela pero que no llegó a verificarse a causa de lo insignificante de la cantidad a que asciende el abono que con dicho

¹⁹⁴² *El Eco de Santiago*, 9 de marzo de 1897.

¹⁹⁴³ *Gaceta de Galicia*, 7 de enero de 1890.

¹⁹⁴⁴ *Gaceta de Galicia*, 23 de octubre de 1891.

¹⁹⁴⁵ *Gaceta de Galicia*, 18 de enero de 1886.

¹⁹⁴⁶ *Gaceta de Galicia*, 1 de diciembre de 1891.

¹⁹⁴⁷ *El Eco de Santiago*, 3 de mayo de 1910.

¹⁹⁴⁸ *El Eco de Santiago*, 3 de mayo de 1910.

objeto se había abierto en días pasados. Desde la prensa compostelana se hacía patente el pesar por esta anulación, asumiendo que el Teatro sólo abriría con ocasión de las fiestas del Apóstol y comentando con cierta ironía “si no tuviéramos un excelente Teatro, lo echaríamos de menos; como quizá sea el segundo de Galicia no lo sabemos apreciar”¹⁹⁴⁹. Encontramos a finales del año 1881 una referencia en prensa acerca de las compañías de ópera en Galicia y, en especial, de la que actuaba por aquellas fechas en A Coruña, y de la falta de facilidades que tenían aquí las compañías para trabajar debido a envidias varias:

Veinte años hacía que en Galicia no había habido compañía de ópera, hasta el año pasado que trabajó una en el teatro de la Coruña y después en algunos de las demás ciudades gallegas.

En el presente año el activo empresario, D. Juan Molina consiguió formar la magnífica Compañía que actúa en el teatro de la Coruña, y ya se anuncia otra compañía de ópera para trabajar en el teatro-circo de Ferrol.

Así sucede con todas las cosas en este país: abandono por mucho tiempo; y luego competencias, que las más de las veces arruinan a los que tratan de hacer cualquier negocio; esto sin contar con los obstáculos que los envidiosos y mal intencionados oponen a todo lo nuevo en cuanto ven que un tercero gana una peseta,

En Galicia ya es sabido, apenas uno intenta subir el primer peldaño de la escalera, vienen muchas manos a impedirselo.

¡Así estamos tan medrados!¹⁹⁵⁰

También encontramos comentarios acerca de lo exiguo de las recaudaciones obtenidas por algunas compañías, como sucedió en 1897 con la compañía de ópera italiana de Esteban Puig en la que “los artistas, los de los coros especialmente, no pueden atender a sus necesidades con los ingresos habidos. Es lamentable que esto ocurra en Santiago”¹⁹⁵¹.

En Ferrol, sin embargo, el problema a finales de siglo era que los empresarios de los teatros ferrolanos no organizaban con tiempo suficiente los contactos con las compañías para tener asegurada una temporada teatral regular en la ciudad y el público se quejaba de esta desorganización (Ocampo, 2002: 377); en el siguiente artículo el crítico B. Iga analiza posibles causas de esta falta de representaciones en Ferrol:

Ahora que todo parece movido por un espíritu teatral: ahora que hasta las figuras más sesudas de la política resultan convertidas en personajes de comedia más o menos humanas, ahora que las decoraciones tiene un papel o una tela tan importante que ejercer en nuestros conflictos interiores y exteriores, ahora que hace falta desempeñar hasta el Tesoro Público, cuesta un ojo de la cara encontrar quien desempeñe siquiera un “Cuarto... con dos camas”, vamos a decir, o al hacer, compensándonos de los berrinches y pesadillas que nos han costado tantas de dichas nacio-coloniales y adyacentes. Por eso a la empresa de Jofre habría que quitarle el sombrero, si no fuera por el frío que se ha anticipado, [...] la larga privación de los espectáculos [...] no es lo que más dificulta que la empresa del Jofre represente obras teatrales, sino la carencia de hombres de tablas, tan reclamados en estos momentos... Anda en busca de cómicos, fruto tan abundante

¹⁹⁴⁹ *El Diario de Santiago*, 21 de marzo de 1878.

¹⁹⁵⁰ *Gaceta de Galicia*, 9 de diciembre de 1881.

¹⁹⁵¹ *El Eco de Santiago*, 16 de marzo de 1897.

en el país y ni el país encuentra uno para un remedio ni la empresa de Jofre tampoco para remedio suyo ni ara remedio nuestro, que en las cosas de Thalía lógico parece que todo venga por “tabla”. Pero no se encuentran voces de bajo [...] Para la América del Sur tomaron contrata y soleta, no una ni dos comedias de compañías, sino brigadas enteras del híbrido género zarzuelesco y declamatorio..., huyendo de la quema.

Cuando se abren las Cortes, cierra Apolo sus puertas. Las Cámaras Parlamentarias han hecho más daño al teatro que las chocarrerías importadas por el “vaudeville”... Emigra la Guerrero a París en busca de horizontes que ve cerrados en la propia casa; sigue Vico idénticos derroteros, dejando aquí España con sus tragedias y yéndose con sus dramas él. Otros, como Mario, se quedan a la expectativa en Madrid, simulando a los repatriados, sin armas y sin ensueños. Cual última trinchera se defienden en la Comedia la Cobeña, Thüillier [...]; en París, Bueso y demás mártires; se refugia la Fons en la Ópera; y ni con un candil hallan las empresas de provincias un punto donde dirigir los ojos por escasez de personal para organizar una compañía presentable. El arte de la guerra mató el arte del teatro. Y aquí, en Ferrol, nos coge al presente la calma con un Circo convertido por culpas de Marte en cuartel provisional de caballería, con un Romea lleno de telarañas, y con un Jofre, sin arañas y sin quinqués ni cosa que se le parezca. A toda prisa se está estableciendo en el Teatro Jofre la luz incandescente: una instalación bilumínica, porque ni la “Ferrolana alumbradora” da para más, hoy por hoy, para otras grandes larguezas.¹⁹⁵²

Con este panorama que hemos expuesto, no es de extrañar que el empresario Miguel Cepillo¹⁹⁵³ dirigiese una carta a Manuel Bibiano Fernández, director de la *Gaceta de Galicia*, con fecha del 8 de noviembre de 1880, en la que menciona que renuncia a cualquier tipo de proyecto de negocio teatral en Santiago y aconseja al director del periódico que no se moleste en promover ningún abono de ópera¹⁹⁵⁴. En diciembre de 1887 se tuvo que suspender un concierto anunciado de Arturo Baratta Valdivia también por falta de entrada, desde la prensa se aconsejó “a todas las compañías que tengas propósito de visitar nuestra población, paren su atención en estos antecedentes”¹⁹⁵⁵. La sensación que provoca en los empresarios y artistas el actuar en una sala con pocos asistentes queda reflejada en este fragmento de una crítica a una representación de *Un ballo in maschera* que tuvo lugar en el Teatro Principal en julio de 1891:

[...] Lástima grande es, que el público de Santiago no corresponda al riesgo que corre el empresario, trayéndonos una compañía que pocas veces volveremos a ver por su conjunto tan brillante.

Y con efecto, a nuestro Teatro acuden las familias de siempre, aquellas que concurren a formar el nervio de abono en Contaduría, pero la masa principal del público, las gentes que pueden, no asisten a oír a Anita Muñoz, a Bugatto, a Verdini, a la Baillon y a la Treves.

Los mismos cantantes al notar el vacío de las localidades sienten ciertos desmayos, y es natural que enfríen algo en el desempeño de sus papeles. Por cierto que anoche, una artista de la compañía al mirar por el agujero del telón los enormes

¹⁹⁵² *El Correo Gallego*, 18 de octubre de 1898.

¹⁹⁵³ Actor y empresario de la compañía de ópera que actuaba habitualmente en el Teatro Principal de Santiago de Compostela.

¹⁹⁵⁴ *Gaceta de Galicia*, 9 de noviembre de 1880.

¹⁹⁵⁵ *Gaceta de Galicia*, 12 de diciembre de 1887.

claros que había en las butacas, en los palcos y en la galería, exclamó con mucha *vis cómica* ¡qué espantosa soledad!...

Tenía razón. A Santiago le sobra su Teatro y no sabemos como a sus dueños no se les ocurres dedicarlo a otra cosa más productiva.

Y todo se andará. Aquí no hay más gente, que la que se halla en disponibilidad de acudir a todos los espectáculos que se den en la vía pública, en la inteligencia que han de ser de balde, si no... *fugiamos*.¹⁹⁵⁶

Para Díaz de Escovar (1924: vol II, 268) las cargas impositivas sobre los teatros eran excesivas y los empresarios llegaron a protestar con motivo de la aprobación de algunos de los presupuestos del Estado, específicamente contra los acuerdos de los municipios de recargar aún más los de ya por si insoportables tributos sobre los espectáculos públicos. Para este autor los teatros era una industria que daba trabajo a miles de familias y que se estaban ahogando con impuestos como el derecho de la propiedad intelectual, el impuesto del timbre, de la contribución, el de la mendicidad, el de utilidades a lo que había que sumar los gastos en decoraciones, mobiliario, trajes así como el ascenso de los sueldos de los artistas y las orquestas de los teatros líricos que pasaron a cobrar sueldos mucho mayores de los que solían percibir antes de la organización de sus sociedades.

Ya entrando en el s. XX, a finales de 1904, la sensación de un comentarista en la prensa era la de que la ausencia de vida musical en Santiago sin conciertos, ni funciones de teatro y la vida musical en la Catedral menguada:

[...] Aquí no hay conciertos, no hay teatro y lo único que quedaba, la Catedral, también se va.

*Convencíme de la razón que asistía al que hablaba y despedíme de él recordando que en otro tiempo aquí se buscaba para otros pueblos elementos artísticos, y mañana habrá que traerlos de fuera por falta de protección al arte, siempre p'atrás...*¹⁹⁵⁷

A principios del siglo XX se produjo una importante caída en la afluencia de público a las funciones del Teatro Principal debido a la competencia de los circos ecuestres y los teatros-circo llegando en la temporada 1907/1908 a tener que ayudar el Ayuntamiento a dos compañías de zarzuela que actuaron en el coliseo para poder costear el viaje (Sánchez García, 1993: 100-101).

El público respondía acudiendo en masa en ocasiones aunque las compañías que viniesen no fuesen de la máxima calidad pero la prensa matizaba en estos casos que “casi todo el público se componía de escolares ocupando las localidades altas, y dando a ratos muestra de su cultura, dirigíanse no queremos adivinar por quien, chanzonetas de mal género que parecen patrimonio exclusivo de cierta gente”¹⁹⁵⁸. Vemos que el concepto que se tenía sobre el gusto del público no era muy bueno, se plantean desde la prensa compostelana el por qué, siendo el público de la ciudad culto, no asistían en masa a ciertas representaciones de gran calidad acudiendo sin embargo a otras obras de inferior calidad como las del género chico usando frases como “no nos explicamos el que en una población culta como Santiago, se retraiga el

¹⁹⁵⁶ *Gaceta de Galicia*, 17 de julio de 1891.

¹⁹⁵⁷ *El Eco de Santiago*, 24 de diciembre de 1904.

¹⁹⁵⁸ *Gaceta de Galicia*, 28 de noviembre de 1893.

público tratándose de una buena compañía dramática, y en cambio anda por llenos a aplaudir unas cuantas necesidades servidas con esa bazofia literaria en que abunda el género chico”¹⁹⁵⁹ o “el pueblo está padeciendo la *marchichitis* aguda y no ha acabado de digerir los tangos que hicieron sus delicias no hace mucho tiempo”¹⁹⁶⁰ considerando que era “desconsolador ver que no acuda el pueblo a un espectáculo serio y culto y siguiendo ese camino nada ganará el nombre artístico de la afición Santiaguesa”¹⁹⁶¹. Numerosas fueron las veces en las que la prensa se sorprendía por esta preferencia del público hacia espectáculos “considerados menores”. En enero de 1901 la compañía de zarzuela dirigida por Pablo López tuvo que suspender las últimas cuatro funciones programadas del abono de quince¹⁹⁶² y en explicación a lo sucedido se escribió este comentario en la prensa local:

Si la compañía no lo mereciese; si pusieran en escena obras poco en consonancia con los gustos de nuestro público, obras que carecieran de mérito artístico, nos explicaríamos el retraimiento; pero cuando nada de esto sucede; conociendo como conocemos la cultura de este pueblo, es inexplicable para nosotros que tan reducido número de personas concurra al teatro.

Cuando en anteriores temporadas oíamos lamentaciones, propósito de la carencia de mérito de las compañías, llegamos a figurarnos que si viniese una de éstas tan completa como la de Pablo López, resultarían escasas las localidades de la sala de nuestro coliseo.

Ahora no caben lamentaciones, la compañía es inmejorable y, sin embargo, sigue el retraimiento.

Por este camino se llegará a que ninguna empresa se arriesgue en un negocio de estos por abrigar el convencimiento de que perderá sus dineros y, cuando queramos aplaudir a verdaderos artistas, tendremos que hacer un viaje quedando nuestro teatro para que en él actúen colectividades de pocos gastos y de escaso mérito.

He aquí porque no somos los últimos en lamentar que sea tan escasa la concurrencia en la actual temporada teatral.¹⁹⁶³

Siguiendo con este análisis acerca de la no correspondencia entre la calidad de los espectáculos y el aforo del Teatro, en 1911 se planteaba a qué se debía que no se llenasen las funciones. Desde la prensa se recuerda que en épocas anteriores era tal la demanda de los palcos que ciertas familias seguían pagando aunque no pudiesen asistir sólo para poder tener su puesto en el Teatro debido a la demanda existente¹⁹⁶⁴. Ciertos comentaristas consideraban al género chico “lleno de escabrosidades cuando no de desvergüencerías”¹⁹⁶⁵ y que “sin esfuerzo de voluntad lo conmueve... aunque carece de filosofía”¹⁹⁶⁶ parte de estos espectáculos de poca calidad pero que conseguían atraer al público en contraposición a lo que consideraban música de calidad como las de Puccini o Wagner o la de obras como Jugar con fuego “tan hermosas y morales que algunos incluso las tachan de ñoñas”¹⁹⁶⁷.

¹⁹⁵⁹ *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1896.

¹⁹⁶⁰ *El Eco de Santiago*, 3 de mayo de 1910.

¹⁹⁶¹ *El Eco de Santiago*, 3 de mayo de 1910.

¹⁹⁶² *El Eco de Santiago*, 25 de enero de 1901.

¹⁹⁶³ *El Eco de Santiago*, 17 de enero de 1901.

¹⁹⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 24 de febrero de 1911.

¹⁹⁶⁵ *El Eco de Santiago*, 24 de febrero de 1911.

¹⁹⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 24 de febrero de 1911.

¹⁹⁶⁷ *El Eco de Santiago*, 24 de febrero de 1911.

En la última etapa analizada, 1914, siguen los lamentos sobre la ausencia de grandes compañías de ópera en el Teatro Principal y se hace referencia a la época dorada en que las grandes figuras líricas pasaron por él:

Ha sido largo, prolongado el calderón que en Santiago desde que la última compañía de ópera grande que aquí hemos visto se hizo en el pentagrama del tiempo.

Nosotros que recordamos a Farbaro, la Romeldi, la Escalante, Carrión, Verdini, La Baillou, La Nevada, Mencaca y su esposa a la que también hemos visto la obra que ayer subió a escena, notábamos la ausencia con tristeza de las obras clásicas italianas, sustituidas por compañías modernistas que pasaban sin dolor ni pena de “reprises” en la película del arte lírico dramático; pero hoy que se presenta la ocasión de evocar memorables días, hemos sentido remozando el espíritu y abiertas, o por lo menos entornadas las puertas de ese relicario en donde se almacena la buena música, archivo de grandiosos pergaminos y códices con notas que no destruye el polvo y de los siglos.¹⁹⁶⁸

Son numerosos los calificativos que a lo largo de los años se aplicaron a esta ausencia de actividad durante largos periodos: “nuestro ocioso teatro”¹⁹⁶⁹, “nuestro lindo y huérfano teatro”¹⁹⁷⁰, “tendremos un paréntesis en la dieta rigurosa que en material de espectáculos venimos padeciendo los santiagueses”¹⁹⁷¹, “falta hace algún entretenimiento, pues va siendo “divertidita” la situación de Santiago, por las noches”¹⁹⁷², “se lamentan de que aquel público no aprecie el mérito de aquellos actores, pues es tan costumbre”¹⁹⁷³, “aquí somos así, cuando no hay nada, clamamos contra la inercia de los empresarios, etcétera; cuando hay algún espectáculo”¹⁹⁷⁴, “el Teatro de la Rúa Nueva cuya hoja de contaduría horripila, no aporta grandes ingresos”¹⁹⁷⁵, “en la noche de anteayer, volvieron a girar sobre sus enmohecidos goznes las puertas del Teatro Principal y no principal porque aquí no tenemos más que ese, y sabe Dios hasta cuando permanecerán otra vez cerradas”¹⁹⁷⁶, “Se pasó un buen rato, sobre todo ahora que en estas interminables noches se reduce todo a hablar del frío, de crisis y de Melilla”¹⁹⁷⁷, “que si no es compañía, es una *compaña*”¹⁹⁷⁸, “el susodicho teatro, huérfano cual un hongo de toda compañía”¹⁹⁷⁹ o, en el caso de que por fin viniese una compañía tras una larga temporada de cierre se dijo “vale más tarde que nunca”¹⁹⁸⁰.

Es difícil establecer una causa única de esta carencia de actividades musicales por largas temporadas. Hemos visto que Santiago era de las ciudades que menos facilidades daba a los empresarios para venir a representar funciones en el Teatro Principal con compañías de primer orden, la escasez de concurrencia desanimaba a los actores además del impacto que esto tenía en la recaudación. Sin embargo eran constantes las quejas del público de estas etapas de ausencia de ocio musical, en relación mayormente a las compañías de ópera y

¹⁹⁶⁸ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1914.

¹⁹⁶⁹ *El Diario de Santiago*, 24 de octubre de 1894.

¹⁹⁷⁰ *El Diario de Santiago*, 5 de diciembre de 1878.

¹⁹⁷¹ *Gaceta de Galicia*, 12 de mayo de 1885.

¹⁹⁷² *Gaceta de Galicia*, 13 de noviembre de 1885.

¹⁹⁷³ *Gaceta de Galicia*, 4 de mayo de 1886.

¹⁹⁷⁴ *Gaceta de Galicia*, 12 de diciembre de 1887.

¹⁹⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 15 de diciembre de 1891.

¹⁹⁷⁶ *Gaceta de Galicia*, 16 de octubre de 1894.

¹⁹⁷⁷ *Gaceta de Galicia*, 28 de noviembre de 1893.

¹⁹⁷⁸ *Gaceta de Galicia*, 1 de diciembre de 1891.

¹⁹⁷⁹ *Gaceta de Galicia*, 18 de junio de 1892.

¹⁹⁸⁰ *Gaceta de Galicia*, 30 de octubre de 1891.

zarzuela foráneas ya que no faltaban las actuaciones de la Banda Municipal en el paseo o las funciones de estudiantes locales.

Las penurias de ciertas compañías forasteras les llevaron a tener que pedir ayuda para poder costear sus viajes de vuelta a su origen o el no llegar a vernir a Santiago cuando los abonos abiertos previamente a su llegada no alcanzaban las expectativas de los empresarios porque no compensaban el desplazamiento y no aseguraba cubrir sueldos. Miguel Cepillo llegó a aconsejar que no se molestasen en promover ningún abono de ópera en esta ciudad. Esto terminó por ser un tema recurrente y un círculo vicioso: las compañías no venían porque sabían que era habitual la falta de público y la audiencia no asistía porque no venían compañías en condiciones.

5.9. CENSURA Y PROBLEMAS CON OBRAS

La censura a la que se sometían las obras que se interpretaban en el Teatro Principal era ejercida de distintas formas. Por un lado, la prensa avisaba a sus lectores sobre la moralidad del programa que representaban las compañías que pasaban por Compostela y, por otro lado, la misma empresa de teatro concedió a los abonados el poder de retirar del programa aquellas obras que considerasen no fueran dignas de la cultura del pueblo santiagués. Por último, en Sr. Arzobispo tenía un papel muy activo censurando todo aquello que creía inmoral mediante cartas al Sr. Alcalde e incluso al Sr. Gobernador (Bermúdez de la Puente, 1986: 81).

Como veremos en el posterior apartado dedicado a la prensa compostelana y su relación con las funciones que acogía el Teatro Principal, los medios de la ciudad eran sustancialmente conservadores y simpatizantes de la Iglesia (Cfr. Palomares Ibáñez, 1983; Villares, 2003; Santos Gayoso, 1990; Barreiro Fernández, 2003) o quizás temerosos simplemente. Sobre esto Juan Cantavella (2006: 27) plantea la existencia de una resistencia activa y pasiva frente a los ataques, prohibiciones e indicaciones marcados por las autoridades eclesiásticas. Esto es importante tenerlo siempre presente porque, obviamente, influye en las opiniones vertidas sobre los espectáculos y los consejos dados a los futuros asistentes sobre las actividades que recomendaban o aconsejaban evitar. Los pocos casos que nos constan de censura o problemas directos con las obras los comentaremos en las venideras páginas pero, más que censura directa, lo que encontramos en esta época es una influencia velada a través de los comentaristas de sesgo tradicionalista de los periódicos y de la presión ejercida por la curia, más que omnipresente en esta ciudad, sobre los altos cargos civiles para que vigilasen la moral del ocio ofertado al pueblo. Esta injerencia de la Iglesia se vio amplificada en el caso de Santiago de Compostela por medio de la Universidad ya que dependía de ella (cfr. García Cortés, 2002) y de otras instituciones como el Ateneo León XIII que deja muy claro en sus estatutos¹⁹⁸¹ -firmados en 1895- su filiación católica manifestando que su objeto es “el cultivo de la Ciencia cristiana por medio de sesiones públicas y de solemnidades que podrán ser a la vez literarias y artísticas” siendo tajantes en las opiniones que se podían verter en su entorno dentro del que cabían “todas las opiniones menos aquellas que se opongan a la doctrina católica”.

¹⁹⁸¹ Reglamento depositado en la Fundación Penzol con la signatura 246.

Este vínculo entre censura, Iglesia y universidad, es más que evidente en el caso de Santiago de Compostela con el nombramiento en 1849 de Rufo Rodríguez Valdespino como censor dramático ya que era canónigo doctoral de la Catedral además de profesor y rector de la USC entre 1845 y 1846.

El carácter de algunas actividades que tenían lugar en el Teatro Principal y sus connotaciones ideológicas que preocupan a las autoridades queda explicado en este texto de Barreiro Fernández (2003: 466):

[...] No abundaban las compañías para representar obras teatrales o sesiones de ópera. Se calcula que al año había en el teatro poco más de cincuenta actuaciones. Téngase además en cuenta que las representaciones no eran del agrado de las autoridades académicas y eclesiásticas, por el temor no infundado a grescas y tumultos. En la medida en que el ambiente político se encendía (1840, 1846, 1854, 1868) el público, especialmente el universitario, reclamaba representaciones de subido carácter revolucionario con el fin de convertir la representación en un acto de propaganda. El hecho de que se permitiera a los asistentes leer composiciones poéticas o breves intervenciones, convertía algunas representaciones en actos de directa propaganda política y no pocas veces en soflamas anticlericales. Ello explica la preocupación de las Autoridades. [...]

El tema de las veladas literarias ha sido tratado en este estudio en el apartado en el que se analizaban las actividades que contenían música en el que se incluyeron los Juegos Florales y los certámenes literario-musicales entre otros. No nos consta altercados del tipo que cita Barreiro debido a que, ante todo, en los materiales manejados no existían registros de tal tipo de actividades en fechas tan tempranas -las primeras que encontramos son de la década de los años ochenta- y también porque nos hemos centrado en el componente musical de dichos actos. Era lógica esta preocupación por parte de las autoridades en cuanto a las posibles arengas de los participantes pero sólo en el caso de las veladas literarias o literario-musicales en las que eran habituales las intervenciones de estudiantes y eran los que podían incluir mordacidades de su propia cosecha entre los textos recitados; en las óperas, conciertos y zarzuelas que nos ocupan mayormente, no corrían estos riesgos a no ser que las proclamas fuesen parte del libreto lo que sería otro tema distinto.

Para ponernos en antecedentes sobre los problemas con las funciones en Santiago en la época previa a la estudiada directamente, las primeras referencias que tenemos sobre la concesión previa de permisos para la celebración de funciones dramática se remonta al siglo XVIII y las primeras medidas de buen gobierno para espectáculos de aquella índole, las más antiguas que conocemos, son las dictadas por el Ayuntamiento en 1802, con motivo de las representaciones a cargo de la compañía cómica dirigida por Bartolomé Alegre. Entre estas disposiciones se encontraba la censura previa de las piezas que se fuesen a interpretar; que los Ayuntamientos determinasen la conveniencia de abrir o no sus teatros; que no podrían representarse piezas que no fuesen en idioma castellano, “y actuadas por actores y actrices nacionales”; que se prohibiesen las compañías cómicas llamadas “de la legua, cuya vagancia comúnmente perjudicial a las buenas costumbres, y si conjunto compuesto de personas corrompidas, llenas de miseria y de vicios; en descrédito para la profesión cómica”; que para la formación de compañías, sólo se admitiesen jóvenes de alguna educación que supieran, a lo menos, leer y escribir y tuviesen regular conducta y disposición para la escena; que los censores subdelegados corrigiesen en los teatros y compañías, todas las imperfecciones del

arte; y que las Juntas locales velasen por la observancia de la decencia y compostura; que la distribución de palcos y asientos se hiciese sin parcialidad, guardándose equidad en el señalamiento de precios; y que el censor tuviese entrada y asiento libre en luneta, y los demás vocales de la Junta en el palco del Ayuntamiento¹⁹⁸² (Pérez Constanti, 1925: 227).

La Iglesia siempre se inmiscuyó en la vida civil compostelana y, no iba a ser menos, en el ocio de su población usando al teatro, incluyendo la ópera y zarzuela, como vehículo de actitudes y valores cristianos (Coello González, 2006: 87). Aunque de una época anterior a la que estamos estudiando, mencionaremos como ejemplo de estas interferencias los problemas acaecidos en 1768 con la compañía de ópera de Nicolà Setaro que había recibido ataques verbales por parte de algunos religiosos y del claustro compostelanos llegando incluso a circular papeles por la ciudad incitando a la población a expulsar a los operistas quienes tuvieron que abandonar la ciudad tras ser apedreada su vivienda (Sánchez García, 1997: 44-45). En 1773 solicitaron permiso la compañía de Setaro y Antonia Díaz para actuar en el coliseo compostelano pero debido a las presiones eclesiásticas, intervino el Consejo de Castilla prohibiendo toda representación de comedias u óperas debido a ser Año Santo (Sánchez García, 1997: 61). Por la Real Orden del 23 de mayo de 1778 se prohibía todo uso tipo de representaciones teatrales durante el curso académico en la Universidad implantando así restricciones similares a las que pesaban sobre otras ciudades universitarias como Alcalá de Henares, Valladolid y Salamanca (Sánchez García, 1997: 61-62); no se levantaría esta prohibición hasta 1800 (Sánchez García, 1993: 46). Menciona Pérez Constanti (1925: 221-222) en sus *Notas viejas galicianas* el tema de la prohibición de comedias durante la temporada del curso estudiantil:

En Salamanca, Alcalá y Valladolid, sólo se concedía permiso a las compañías dramáticas para dar representaciones cuarenta días antes de comenzarse el curso en aquellas Universidades. Lo mismo propuso el alcalde de Santiago, Maestre de Campo, D. Juan Taboada en el seno del Concejo, cuando en octubre de 1680, Serafina Manuela, “autora” (directora y empresaria) de una compañía cómica, solicitó permiso para dar funciones.

Aunque esta práctica fue más tarde interrumpida, estableciöse de nuevo y con mayor firmeza, en el último tercio del siglo XVIII.

Tras muchos vaivenes en este tema, el 15 de noviembre de 1800 se le otorgó permiso a una compañía de ópera de que eran empresarios Juan Bautista Lungarini y José Ancinelli y que había trabajado ocho meses en La Coruña con gran aceptación. La empresa había de dejar “a beneficio del público y construcción de calles”, cuatro maravedises por cada entrada.

Desde entonces nada se oponía a la celebración de funciones teatrales en cualquier época del año; y no se pensó ya en que los estudiantes que aquellas asistían pudiesen perder de su aplicación al estudio.

Ya volviendo a la época que nos ocupa, como podemos observar en los documentos conservados en el Archivo Histórico de Santiago de Compostela y que ya he citado en las fuentes documentales usadas para esta investigación, se debían enviar de manera periódica (de manera trimestral) los listados de obras puestas en escena en el teatro desde la empresa que lo gestionaba al alcalde y éste a su vez debía hacérselos llegar al delegado del gobierno sito en A Coruña; de esta manera se tenía conocimiento de las obras interpretadas. En ocasiones se anuncia en la prensa compostelana la remisión de dichos registros teatrales: “El Alcalde de

¹⁹⁸² Reglamentos de Teatros del 2 de marzo de 1801.

Santiago ha remitido al Gobernador de esta provincia la relación nominal de las obras representadas en nuestro Teatro, cumpliendo así el Real decreto del día 11 de junio de 1886”¹⁹⁸³.

Antonio Fraguas (1988: 31) comenta la existencia de la revisión previa de las obras que se representaban en Santiago de Compostela ya en épocas anteriores a las que nos ocupan en este estudio; adicionalmente a esta revisión, se exigía que los textos de las obras fuesen en castellano, que los miembros de las compañías teatrales fuesen actores nacionales, se dejaba la potestad de abrir o cerrar los teatros en manos de los ayuntamientos además de prohibir las compañías llamadas de legua o nómadas “cuya vagancia comúnmente perjudicial a las buenas costumbres, y su conjunto compuesto de personas corrompidas, llenas de miseria y de vicios, en descrédito para la profesión cómica”¹⁹⁸⁴.

Las distintas normativas y leyes irán evolucionando a lo largo del siglo XIX-XX y el control sobre la moral de los textos, tanto teatrales como los publicados en prensa, se transformarán de la mano de los cambios políticos pasando por épocas más liberales entre las que se encontramos la promulgación de la libertad de imprenta en 1837, la del Sexenio Democrático pasando por otras de mayor control como la de la Restauración cuando Cánovas retomó la censura. La reina María Cristina, durante su regencia, dio impulso a las artes y letras y abolió la censura en los teatros, permitió que estuvieran abiertos durante la Cuaresma (excepción hecha de los viernes y de la Semana Santa) y autorizó la representación de obras prohibidas por disposición de los ministros de Fernando VI (Díaz de Escovar, 1924: vol II, 25). Además menciona Serge Salaün (1996: 37) unas campañas de moralización en torno a 1910-1912 en la prensa. Veamos a continuación esta transformación legislativa.

Ya en el Real Decreto del 25 de julio de 1853 (Arimón, 2006: 80), en su artículo octavo se recogía que nadie podría dar funciones en un teatro sin obtener licencia del Gobierno de Madrid o del Gobernador respectivo en las capitales de provincia o de la autoridad local en las demás poblaciones que, en el caso de Santiago lo ejercía el Alcalde remitiendo informes al Gobernador de la provincia de A Coruña. Aunque la Real Orden del 23 de octubre de 1868 había estipulado la supresión de la censura de obras dramática, precisaba, sin embargo, que “los directores de los teatros, y en su defecto los empresarios, serán responsables de los ataques que ala moral o a las buenas costumbres se dirijan en las obras que se representen” (Arimón, 87), el Real Decreto del 16 de enero de 1869 decretaba en España la libertad de teatros (Arimón, 86). Según el *Reglamento de policía de espectáculos* de 2 de agosto de 1886 (Arimón, 2006: 102), no podría tener lugar ningún espectáculo público de ningún género sin que la autoridad tuviese conocimiento del cartel correspondiente con veinticuatro horas de antelación por lo menos y cualquier variación en el orden y forma del espectáculo que tuviese lugar una vez fijados los carteles, debía ser puesto en conocimiento de las autoridades expresando las causas de estos cambios. El cumplimiento de esta norma llevó a que en ocasiones tuviesen que suspenderse algunas funciones como sucedió el 6 de febrero de 1908 en la última función del abono por la noche por no haber remitido el original de la función a

¹⁹⁸³ *Gaceta de Galicia*, 15 de octubre de 1886 o 8 abril 1887.

¹⁹⁸⁴ Esta normativa citada por Fraguas se trata del Reglamento de Teatros de marzo de 1801.

tiempo a las autoridades pertinentes¹⁹⁸⁵. Ya mencionaba Pérez Constanti (1925: 227) el Reglamento de Teatros de marzo de 1801 y su disposición sobre la policía teatral:

Apenas si la intervención del Concejo de Santiago, respecto a funciones dramáticas en el siglo XVIII limitábase a la concesión de licencia para celebrarlas y al señalamiento de precios de entrada y localidades de los sitios provisionalmente habilitados para coliseo. Cuanto a medidas de buen gobierno para espectáculos de aquella índole, las más antiguas que conocemos, son las dictadas por el Concejo en 1802, con motivo de las representaciones a cargo de la compañía cómica dirigida por Bartolomé Alegre.

Las disposiciones generales que, en materia de teatros, estaban en vigor a la sazón, prevenían entre otras cosas, la previa censura de las piezas que hubieren de representarse; que los Ayuntamientos determinasen la conveniencia de abrir o no sus teatros; que no podrían representarse piezas que no fuesen en idioma castellano, “y actuadas por actores y actrices nacionales”; que se prohibiesen las compañías cómicas llamadas “de la legua, cuya vagancia comúnmente perjudicial a las buenas costumbres, y si conjunto compuesto de personas corrompidas, llenas de miseria y de vicios; en descrédito para la profesión cómica”; que para la formación de compañías, sólo se admitiesen jóvenes de alguna educación que supieran, a lo menos, leer y escribir y tuviesen regular conducta y disposición para la escena; que los censores subdelegados corrigiesen en los teatros y compañías, todas las imperfecciones del arte; y que las Juntas locales velasen por la observancia de la decencia y compostura; que la distribución de palcos y asientos se hiciese sin parcialidad, guardándose equidad en el señalamiento de precios; y que el censor tuviese entrada y asiento libre en luneta, y los demás vocales de la Junta en el palco del Ayuntamiento. [...]

Los continuos cambios políticos en la segunda mitad del s. XIX provocaron grandes contrastes entre prohibiciones y permisividad (Álvarez Hortigosa, 2009: 1838). Como resumen y ejemplo de esta situación de inestabilidad legislativa, resumimos y presentamos a continuación las principales disposiciones legislativas en materia de teatros durante esta etapa (Álvarez Hortigosa, 2009: 1838) y los nombres de algunos de los censores dramáticos designados para Santiago de Compostela.

En 1840 se crea la Junta de Censura y se nombraron censores en todas las capitales y pueblos donde hubiese teatros. Por medio de las cartas intercambiadas entre Fernando Corradi -gobernador civil en A Coruña- y el Alcalde de Santiago, sabemos que no había ningún censor designado en Compostela para que revisara las obras previamente a su puesta en escena en el Teatro en 1841¹⁹⁸⁶ pero a finales de mayo de ese mismo año ya se nombró a Julián Rodríguez del Valle nuevo censor dramático de la ciudad¹⁹⁸⁷. Este censor pidió al jefe político de la provincia ser relevado puntualmente para poder “delegar durante mis ausencias en persona que merezca confianza”, inicialmente su solicitud fue denegada¹⁹⁸⁸ aunque finalmente se aceptó su petición nombrando el 12 de julio de 1841 a Bernardo Genton y Álvarez¹⁹⁸⁹. El siguiente censor que nos consta en el puesto fue Rufo Rodríguez

¹⁹⁸⁵ *El Eco de Santiago*, 5 de febrero de 1908.

¹⁹⁸⁶ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 1, folio 5 y siguientes con fechas 23, 25, 27, 29 de abril y 13 de mayo de 1841.

¹⁹⁸⁷ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio sin numerar con fecha 31 de mayo de 1841.

¹⁹⁸⁸ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio sin numerar.

¹⁹⁸⁹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio sin numerar.

Valdespino¹⁹⁹⁰ quien era canónigo doctoral de la Catedral¹⁹⁹¹, profesor de la universidad y que sería posteriormente rector de la USC (1845-1846).

En las consecutivas décadas será un ir y venir de normas las juntas y la censura. Con la Orden del 24 de febrero de 1857 se sustituyó la Junta de Censura por un único censor y los gobernadores de provincias tenían pleno derecho para suspender cualquier obra si se producían escándalos en el teatro. En 1868 se suprimió la figura del censor y se estableció la total libertad de expresión. A pesar de esto, durante la Restauración, aunque no existía la censura previa oficialmente, se prevenía a los gobernadores mediante circulares de que no permitiesen faltar a la moral ni que se viesen afectadas las buenas costumbres.

En 1885 volvieron las Juntas Consultivas de Teatros provinciales por Real Decreto y su función era velar por la tutela ideológica y el buen estado de los teatros, a lo que se sumó en 1886 la aprobaba el Reglamento de Policía de Espectáculos en el que se daba capacitaba a la autoridad para suspender cualquier espectáculo “por causa de orden público”.

Como indica Ocampo (2002: 58), la censura estuvo encomendada alternativamente a los Ayuntamientos, vicarios o jefes políticos y se intentó unificarla en un organismo único al crear la Junta de Censura pero que simplemente se centraba en la calificación moral y política de las obras sin adentrarse en su calidad.

Con fecha de 31 de marzo de 1879¹⁹⁹² se reclama desde la delegación del gobierno al Alcalde de Santiago que cumpla la normativa de la Real Orden del 27 de febrero de este año según la cual se debe entregar al gobierno dos copias de cualquier obra que se ponga en escena en el teatro para remitir al ministerio a efectos oportunos. Un poco más adelante, según documento del Archivo Histórico USC de fecha 29 de mayo de 1879, no se cumple en nuestro teatro con la normativa relacionada con la obligatoria presencia de la autoridad local en cualquier espectáculo que tenga lugar en el teatro, cosa que sucede “desde el último periodo revolucionario”.

En el Archivo Histórico USC también encontramos en un boletín oficial de la provincia del año 1880-1881¹⁹⁹³ una circular emitida por el Ministerio de la Gobernación cuyo contenido dice lo siguiente acerca de la censura y la normativa a aplicar para el control moral de las obras dramáticas. En dicha circular se manifiesta que no existe la censura previa de las obras contraviene al artículo 13 de la Constitución y no está autorizada por disposición alguna de carácter legislativo con lo que se ejerce de manera irregular y arbitraria y sin ningún tipo de justificación, más que la de haberse impuesto a los Gobernadores el deber de remitir al Ministerio los títulos de las obras 10 días antes de su ejecución pública para precaver ataques a la moral y a las buenas costumbres. Si en los espectáculos público se faltase a la moral diciendo algo que pudiera dañar las buenas costumbres, correspondería emplear la iniciativa de la ley que permite perseguir los hechos criminales ya sea entregando a la justicia a sus autores o corrigiendo estas faltas dentro de lo posible. Con el fin de que se aplicasen estas instrucciones, se informaba de que quedaba derogada la Real Orden del 27 de febrero de

¹⁹⁹⁰ Su nombramiento fue inmediatamente posterior a la publicación del Real Decreto Orgánico de los Teatro del Reino y Reglamento del Teatro Español del 7 de septiembre de 1849 bajo el reinado de Isabel II.

¹⁹⁹¹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio sin numerar de fecha 13 de septiembre de 1849.

¹⁹⁹² Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio 101.

¹⁹⁹³ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 3, primer folio del legajo sin numerar.

1879¹⁹⁹⁴, que los empresarios de los teatros debían dar conocimiento al Gobernador de su provincia¹⁹⁹⁵ de la representación de toda nueva obra tres días antes de que se pudiese en escena indicando el título y autor (o su representante en caso de ser anónima).

Como acabamos de comentar, en la mencionada Real Orden de Gobernación de 1879 se disponía que “no incumbe a los Ayuntamientos la censura de las obras dramáticas, y que dicho ministerio carece de facultades para obligar al dueño del teatro que ponga en escena determinadas obras”¹⁹⁹⁶. A pesar de esto, en abril de 1879, el Alcalde de Santiago no permitió la representación de la compañía teatral infantil por ser Viernes de Dolores y pone la prensa ejemplos de Madrid donde se mantenían las representaciones en los teatros por aquellas fechas:

El viernes de Dolores se puso en escena en el teatro español de Alicante el grandioso drama sacro-bíblico en seis jornadas, “La pasión y muerte de Jesús”.

El Sábado se verificó en el teatro de la Comedia de Madrid una función extraordinaria a beneficio de la Srta. Esmeralda Cervantes. Se pudo en escena la comedia “Asirse de un cabello” y leyeron poesías Zorrilla y Fernández González.

En el mismo Sábado tuvo lugar, también en Madrid (teatro de Jovellanos) el beneficio de la Srta. Franco de Salas con la zarzuela “La guerra santa”, etc.

Ahora bien el Sr. Alcalde de Santiago no consintió en la misma noche la última representación de la Compañía infantil alegando la categórica prohibición de cierto reglamento que no permite cosas tales desde Viernes de Dolores.

Entendámonos. ¿Se ha escrito solamente para Santiago el supradicho reglamento o será por ventura algún acuerdo particular de aquellos que cerraron el teatrillo de nuestro hospital en los años de 16 y 24?

Quisiéramos que alguien nos explicase estas variantes incomprensibles.¹⁹⁹⁷

Tal era la importancia del Reglamento de Propiedad Intelectual y toda la normativa en lo tocante a las obras dramático-musicales por aquella época, que el 5 de marzo 1881 la *Gaceta de Galicia* dedicó un amplio texto explicativo, en vista de las dudas que se habían suscitado con motivo de la aplicación de la ley del 10 de enero de 1880 y los reglamentos y convenios dictados para su ejecución, con una serie de aclaraciones sobre ciertos puntos que fueron objeto de controversia como, por ejemplo, el tema concerniente a los copiantes de música que vendían o alquilaban partituras para la ejecución de las obras publicadas con antelación a la nueva ley.

Este tema, el de la influencia sobre las fechas religiosas sobre la temporada teatral, llama la atención ya que en el octavo artículo del *Reglamento de policía espectáculos* de 1886 se prohíbe todo espectáculo público desde el miércoles al Viernes Santo ambos incluidos (Arimón, 2006: 103). Pocas semanas después en 1879, vemos un ejemplo en la prensa compostelana de la opinión sobre la ética e integridad de las obras que se representaban, en este caso se hablaba de la zarzuela *Sueños de oro* de Larra y Barbieri que, aunque era de mayor calidad que las “producciones modernas”, se le achacaba la dudosa catadura moral:

“Sueños de Oro” salpicados de intencionados y picantes chistes como la gran Duquesa, es una de esas producciones modernas con que el mal gusto trató de destituir las

¹⁹⁹⁴ Dicha Real Orden imponía a los Gobernadores la obligación de remitir al Ministerio correspondiente dos ejemplares de cada obra dramática diez días antes de ser puesta en escena.

¹⁹⁹⁵ O a la autoridad superior gubernativa de la localidad.

¹⁹⁹⁶ *El Eco de Santiago*, 17 de julio de 1897.

¹⁹⁹⁷ *Gaceta de Galicia*, 8 de abril de 1879.

antiguas. El argumento sin embargo es incomparablemente mejor y el pensamiento más filosófico y moral que en las demás de su clase, la música es como todas las bufas. [...] ¹⁹⁹⁸

La compañía lírico-dramática dirigida por Baldomero Martín, que en enero de 1892 estaba actuando en el Teatro Circo de esta ciudad, negoció con el empresario del Teatro Principal el pasar a realizar sus representaciones a este último teatro¹⁹⁹⁹. Comenzaron sus funciones el 21 de enero poniendo en escena las obras *Noticia fresca, ¡Cómo está la sociedad!* y *Las tentaciones de San Antonio*; al día siguiente, el 22, interpretaron *Los baturros, Las doce y media y sereno* y *El Monaguillo*²⁰⁰⁰; el 28 de enero interpretaron *Los pobres de Madrid*. Tal fue la demanda de localidades para algunas de las funciones que incluso llegó a haber altercados entre la gente que se quedó en la puerta sin entrada y un policía municipal²⁰⁰¹; estos altercados tuvieron lugar el día que se ponía en escena la obra *Los Churruchaos*²⁰⁰². Este hecho llegó al juzgado y fueron llamados a declarar, entre otros, Ricardo Taboada y el Sr. Arceo, contador del teatro²⁰⁰³. Aún después de haber abandonado la compañía nuestra ciudad, seguía coleando este tema en la prensa compostelana²⁰⁰⁴ se hacía eco de diversas opiniones surgidas a raíz de la interpretación de esta obra en Ferrol como las intercambiadas entre los medios *El Telegrama* de A Coruña, el compostelano *El Pensamiento Galaico* y el ferrolano *La Democracia*. Entre todas las opiniones vertidas sobre la situación, es digno de mención este escueto análisis de la obra:

El drama en cuestión, debido a la pluma del malogrado literato santiagués, don José Rúa y Figueroa, abunda en trozos de castiza y elegante prosa, está planeado y muy bien distribuidos sus cuadros; los personajes hábilmente retratados y el interés no decae un solo momento.

Prohibida su representación en el teatro de Santiago por el jefe político-militar, D. Nicolás Sáez, a petición de los jueces eclesiásticos del arzobispado, fue impreso en la Coruña, en la imprenta de Inguereta, año 1841.

No es un drama que guste en el día, atendido el pésimo gusto que hoy predomina en materias literarias. La sociedad actual es materialista y no encuentra solaz en estas producciones que saboreó la anterior generación, porque aquella generación no se avergonzaba, como la presente, de tener sentimientos, de llorar y de elevar su pensamiento a las esferas de la realidad

El drama, no obstante lo deficiente de la ejecución y de la indumentaria, fue calurosamente aplaudido especialmente por el público de las galerías, por el gran público, que si no juzga y no se equivoca, ateniéndose a los impulsos y latidos del corazón.²⁰⁰⁵

La problemática que tuvo en su día esta obra teatral seguramente fue debida, además de por su temática, por las tendencias ideológicas de su autor José Rúa Figueroa quien había participado en la revuelta de 1846 de los Mártires de Carral y pasó por la cárcel de A Coruña (Navas Ruiz, 1892: 399²⁰⁰⁶). El sacerdote José María Carracido publicó ya en su día (1842) unas observaciones en torno a esta obra que abría citando una frase de A. Lista con la que

¹⁹⁹⁸ *Gaceta de Galicia*, 23 de abril de 1879.

¹⁹⁹⁹ *Gaceta de Galicia*, 18 de enero de 1892.

²⁰⁰⁰ *Gaceta de Galicia*, 22 de enero de 1892.

²⁰⁰¹ *Gaceta de Galicia*, 1 de febrero de 1892.

²⁰⁰² Entendemos que se trataba del drama histórico caballeresco en ocho cuadros *Ferrán Pérez Churruchao y el arzobispo don Suero* de José Rúa y Figueroa.

²⁰⁰³ *Gaceta de Galicia*, 5 de febrero de 1892.

²⁰⁰⁴ *Gaceta de Galicia*, 20 de febrero de 1892.

²⁰⁰⁵ *Gaceta de Galicia*, 20 de febrero de 1892.

²⁰⁰⁶ Navas Ruiz nombra este autor erróneamente como José Ruiz Figueroa en lugar de José Rúa Figueroa.

resumía la situación: “La poesía, y señaladamente la dramática, puede pintar las pasiones... no á la verdad *calumniando* á los personajes conocidos en la historia” (Carracido, 1842:2).

La *Gaceta de Galicia* se posicionó ante este escándalo diciendo que lamentaban que se hubiese subido al escenario la aludida obra pues seguramente su representación “había de herir la dignidad de distinguidas personas que desempeñan cargos dignos de obediencia y respeto”²⁰⁰⁷ aprovechando para decir que el público que había asistido era en su mayoría de la clase escolar, “gente decidora, alegre y ávida de emociones”²⁰⁰⁸.

Acerca de esta obra se manifestó posteriormente el arzobispo de Santiago, José María Martín de Herrera, lamentándose de que un pueblo cuyos sentimientos religiosos nunca habían sido desmentidos hubiese acudido noches pasadas a presenciar obras que subieron a escena en el teatro de Santiago, “para ludibrio de la sociedad, y que parece falsean la verdad histórica de hechos más o menos supuestos y aumentados por la fantasía popular”²⁰⁰⁹, corriendo gran peligro la ciudadanía por acudir a oír con placer tales obras. Se sumaba a este pensar el periódico *Gaceta de Galicia* que también lamentaba, al igual que el prelado, que *Los Churruchaos* se hubiesen representado en el Teatro Principal de Santiago y que no daban crédito que se hubiese llenado el coliseo en dos funciones a las que concurrieron diversas clases de la sociedad²⁰¹⁰.

Era más común la existencia de desaprobaciones en torno a las zarzuelas que en las óperas, ya sea por la picaresca usada para entretener al público como por la intención de formar al público en determinados valores y creencias relacionadas con la nacionalización del pueblo que llama Enrique Encabo “factor nacionalizador” (2006: 103). Menciona Marco Coello (2006: 86) a autores como Carlos Arniches, creador de numerosas zarzuelas, entre los escritores que sufrían la censura por sus obras “de burda estofa y verde condición” y por contener escenas “cargadas de pimienta de la menos literaria que hay” o Guillermo Perrín y Miguel Palacios por usar “tanguitos, coplitas, alusiones anticlericales, obscenidades abundantes y ropa escasa”.

Aunque la censura eclesiástica dejó de ejercerse oficialmente en 1835, la Iglesia nunca dejó de velar por la moral de la sociedad en los espectáculos presionando a las autoridades civiles para que prohibiesen las obras que ellos consideraban que no eran decorosas (Gies, 1996: 18). Según Vázquez Vilanova (2004: 151), la abolición de la Inquisición y la falta de apoyo del poder civil provocó que la Iglesia ya no pudiese recurrir a la fuerza para poder prohibir determinadas publicaciones y tuvieron que pasar a conformarse con el recurrir a su propia autoridad moral y espiritual, así como a las censuras y penas canónicas para contenerlas; aunque por otra parte a estos autores poco les importaba ya este tipo de amonestaciones. Esto además de afectar a la publicación de obras escritas llegó a las representaciones en teatro, por ejemplo, el 12 de mayo de 1840 los canónigos D. Fermín Álvarez Eulate y D. Benito Torcelledo, en nombre del arzobispo, solicitaron a las autoridades civiles que se prohibiese la representación de una pieza dramática (Vázquez Vilanova, 2004: 159). En palabras del propio Vázquez Vilanova (2004: 166):

²⁰⁰⁷ *Gaceta de Galicia*, 1 de febrero de 1892.

²⁰⁰⁸ *Gaceta de Galicia*, 1 de febrero de 1892.

²⁰⁰⁹ *Gaceta de Galicia*, 3 de febrero de 1892.

²⁰¹⁰ *Gaceta de Galicia*, 3 de febrero de 1892.

Por lo que respecta a las piezas teatrales, a juzgar por los títulos, parece que las comedias superaban claramente a las tragedias, de lo cual se deduce que la burla y el recuso al ridículo era el arma más utilizada en la lucha tanto contra las ideas, personas e instituciones eclesiásticas como a la crítica social y política.

Como bien recuerda Álvarez Hortigosa en el caso jerezano (2012: 594-595), y que es extrapolable al compostelano, aunque la censura eclesiástica ya no era exigida por la ley para representar una obra, los preceptos católicos se dejaban sentir en la costumbre de buena parte del público de no asistir al teatro durante la Cuaresma

La sociedad compostelana, o al menos los comentarios vertidos en la prensa, tenía su propia moral sobre la temática de las obras como vemos en el comentario acerca de que contar con dos personas como el director de orquesta Julián Vives y el del primer actor Sr. Montosa al frente de la compañía de Emiliano Bellver era “garantía suficiente de que sabrán alejar del repertorio todo lo que a la moral ofenda según se propuso la nueva empresa del teatro”²⁰¹¹. En contraposición, cuando llegaron las obras a la moda de los inicios del siglo XX, la prensa vertió su disconformidad como fue el caso en 1907 de la zarzuela -humorada lírica- *La gatita blanca* -con libreto de J. Jackson Veyán y Jacinto Capella con música de A. Vives y J. Jiménez- que fue desaprobada por *El Eco de Santiago* argumentando que no era una obra recomendable seguramente por su cercanía al vodevil y a la sicalipsis con sus toques picantes (Ibarni, 2006a).

El 26 de marzo de 1908 se representó en el Teatro Principal *Santos e Meigas* con texto de Linares Rivas y música de José Baldomir. Tuvo grandes problemas esta representación por la negativa de los músicos de la Catedral a tocarla, seguramente por imperativo arzobispal, y teniendo que buscar músicos de otros lugares para finalmente llevar a cabo su puesta en escena que, aunque se dispuso de pocos ensayos, fue un éxito (Capelán, 2012: 253). Esta negativa debía estar generada por la controversia alrededor del texto que fue considerado anticlerical, incluso el Obispo auxiliar de Santiago llegó a escribir una carta al director de un medio en la que calificaba la obra de impía (Capelán, 2012: 250). Ante estas declaraciones Linares Rivas contestó que “no es caritativo, ni prudente, ni justo dedicarse a la censura [...] de obras que no se han visto ni se han leído. Después de conocida la obra, me dolería la censura; pero antes no me duele más que la ligereza”²⁰¹² además de aclarar que la obra que pretende reflejar y corregir las superaciones aldeanas, los tratos de usurero rural con que algunas partes adornan a los santos milagrosos, y que no tienen más milagro que el de la renta producida... y las exigencias malsanas de ciertos pastores”²⁰¹³. La mayor parte de las referencias en la prensa se corresponden a las opiniones madrileñas en las que se decía que esta era una “obra regular, con varias, bastantes cosas inaceptables y alguna francamente censurable”²⁰¹⁴ mientras en Galicia los medios pasaron de puntillas sobre esta situación (Lorenzo Vizcaíno, 2018: 329); *El Eco de Santiago* ni hace referencia al estreno de *Santos e meigas* en el Teatro Principal de Santiago, sin embargo cuando tuvo lugar el estreno madrileño le había dedicado al meno una simple frase: “anoche se estrenó en el teatro de la Zarzuela *Santos e meigas* de Linares Rivas y el maestro Baldomir”. Recoge Marco Coello (2006:86) que esta obra fue tildada de “obra irreligiosa que so pretexto de combatir la

²⁰¹¹ *El Eco de Santiago*, 17 de abril de 1906.

²⁰¹² *El País*, 29 de febrero de 1908.

²⁰¹³ *El País*, 29 de febrero de 1908.

²⁰¹⁴ *La lectura dominical*, 15 de febrero de 1908.

superstición, se la equipara con la creencia”. La obra fue un éxito²⁰¹⁵ y en *La Voz de Galicia* sólo apareció este escueto texto:

Ante un público numerosísimo, representóse ayer en este teatro principal la obra Santos e Meigas, de Linares Rivas, que ofrece un cuadro de cosas reales, realísimas de Galicia.

A pesar de los pocos ensayos, la interpretación de los respectivos papeles fue muy esmerada. La música es hermosísima y algunos números tuvieron que ser repetidos a instancias del público, entre nutridísimas salvas de aplausos.²⁰¹⁶

Tras esta situación, el Ayuntamiento compostelano rindió homenaje a ambos autores, José Baldomir y Manuel Linares Rivas (Capelán, 2012: 251).

Con fecha de 20 de abril de 1908²⁰¹⁷, Pedro Cayón Oliva envía desde el Ayuntamiento de Santiago una carta al Obispo auxiliar de Santiago²⁰¹⁸, a la que adjunta un ejemplar del programa de la función anunciada el día anterior en el cinematógrafo de la ciudad, diciendo que siempre ha sido grato a la autoridad municipal recibir las corteses observaciones de la Eclesiástica y que no le constaba ningún caso en que fuera desatendida a pesar de la queja previamente recibida en otra carta del Obispo auxiliar en la que se lamentaba del abandono de las autoridades de Santiago en cuanto al orden moral. Indicaba el Sr. Cayón que en todas las ocasiones en que fue de su incumbencia, había procurado adoptar las resoluciones pertinentes para prohibir cuantos espectáculos pudieran lastimar la moral pública, aunque con el criterio de elasticidad que en su acción deben poner las autoridades gubernativas, pero que en el caso que les atañía en ese momento -el del cinematógrafo- no veía la necesidad de prohibir un espectáculo que fue permitido en todos los demás puntos de su exhibición, entre ellos Madrid. Como podemos ver, aunque en este caso se trata del cinematógrafo y no de un espectáculo en el Teatro Principal, en Santiago aún tenían que lidiar con la Iglesia en cuanto a temas de moral incluso llegando a ser más tajante ésta que el propio Ministerio de la Gobernación de Madrid. Recordemos que uno de los principales diarios compostelanos, *El Correo de Galicia*, aún por 1905 presentaba el subtítulo de “diario independiente, de avisos y noticias. Con censura eclesiástica”. En otro documento de marzo de 1908²⁰¹⁹, el Arzobispo de Santiago vuelve a la carga en contra las películas y de un espectáculo poco moral -las exhibiciones de Pepita Sevilla- en el Teatro Apolo pero en esta ocasión dándole una pátina de preocupación por la falta de seguridad del inmueble.

En los últimos años analizados aún encontramos un tipo de censura que podríamos considerar autocensura. Fue el caso de lo sucedido en las sesiones por secciones de la compañía de zarzuela y opereta de Andrés López en marzo de 1914, el propio empresario decidió programar en la función a la que asistirían las familias bien de Santiago, la de las 19h, obras más escogidas y que no tuviesen ninguna tacha moral. La prensa lo recogió con la siguiente frase: “Se ha conseguido que lo más florido de Santiago se reúna en nuestro Teatro a las siete. La compañía teniendo en cuenta eso, pondrá en dicha sección las obras más escogidas y morales”²⁰²⁰.

²⁰¹⁵ *El Eco de Santiago*, 12 de febrero de 1908.

²⁰¹⁶ *La Voz de Galicia*, 27 de marzo de 1908.

²⁰¹⁷ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 10, folio sin numerar.

²⁰¹⁸ Por aquella época Severo Araújo Silva (1846-1910).

²⁰¹⁹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 10, folio sin numerar.

²⁰²⁰ *El Eco de Santiago*, 17 de marzo de 1914.

Por último, incluiremos dentro de este apartado un ejemplo de otro de los problemas con los que se encontraban las compañías a la hora de representar las obras. No se trata ahora de un problema de censura sino del cumplimiento de la ley de propiedad de los autores sobre sus obras y el derecho a que no sean modificadas sin su permiso. Es en el año 1826 cuando con el Real Decreto de 27 de marzo se instaura un verdadero sistema de patentes en España, a semejanza de los ya desarrollados en otros países europeos; esta normativa fue sufriendo diversas modificaciones hasta la Ley de Propiedad Intelectual del 10 de enero de 1879. Según la documentación consultada en el Archivo Histórico de la USC²⁰²¹, en noviembre de 1864 tenemos constancia de la representación de la zarzuela *Los Magyares* de J. Gaztambide por la carta enviada por Bernardo Escribano que firmaba como representante de la Sociedad General de obras dramáticas y líricas, es decir, era el encargado de vigilar si las empresas dramáticas cumplían con las leyes establecidas acerca de la propiedad literaria a fecha 27 de noviembre; en dicha misiva informaba de la puesta en escena de esa zarzuela la noche anterior y de que se había percatado de que la compañía que la representó había suprimido en el cuarto acto varias piezas musicales lo que no estaba permitido según el artículo 82 de la ley vigente²⁰²² y por lo que podrían recibir una multa según el artículo 23 de dicha ley. El 30 de noviembre de este mismo año el Sr. Escribano vuelve a informar de irregularidades en la puesta en escena de la zarzuela *El caudillo de Baza* de E. Arrieta. La empresa del teatro recibió una notificación tras los informes del Sr. Escribano quien les visitó para informarles de que se les permitía cumplir el abono de 15 funciones contratadas para no perjudicar ni sus intereses ni los del público pero tras volver a informarles de que debían acatar el artículo 24 del Real Decreto²⁰²³.

²⁰²¹ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio 28.

²⁰²² Referencia al artículo 82 del Reglamento del Teatro Español del 7 de febrero de 1849 según el cual las empresas no podían cambiar o alterar en los anuncios de teatro, los títulos de las obras dramáticas, ni los nombres de sus autores, ni hacer variaciones o atajos en el texto sin permiso de aquellos; todo bajo la pena de perder, según los casos, el ingreso total o parcial de las representaciones de la obra, el cual sería adjudicado al autor de la misma.

²⁰²³ Según el cual el año teatral empezaba a contarse el primer día de septiembre y concluía el 30 de junio, dejando para las formaciones de compañías los meses de julio y agosto. Las compañías, no obstante, podrían trabajar en los meses de julio y agosto si le conviniese a sus intereses.

6. El público en el Teatro Principal

Con la Revolución Industrial se igualan los tipos y lugares de ocio de los dos grandes grupos sociales: burguesía y proletariado. Las distintas clases sociales disfrutaban de las fiestas y los ratos de ocio en distintos espacios, por ejemplo, en las fiestas del Apóstol -la semana del 25 de julio- la clase alta daba sus paseos por la Rúa do Vilar o acudían a los bailes organizados por el Casino, al que iban grandes personalidades de toda Galicia, y la clase baja acudía a las distracciones instaladas en la Alameda y a los juegos de cucañas en la plaza de Alfonso XII (Bermúdez de la Puente, 1986:103-105).

La sociedad de Santiago de Compostela en la época estudiada estaba muy estratificada. Se trataba de una ciudad tradicional donde predominaba la clase alta, con una nueva burguesía débil, una clase de artesanos que era conservadora y una base rural poco proletarizada. Resumiendo, era una sociedad poco modernizada, en la que la Iglesia que, aunque había perdido poder económico- como en el resto de España- por la supresión de los diezmos y las desamortizaciones, seguía teniendo privilegios y formaba un gran colectivo en torno a la universidad. Divide José Manuel Pose Antelo (1992: 184) a la sociedad compostelana de finales del s. XIX en:

- clases altas formadas por los nobles rentistas, el alto clero y la alta burguesías. Se exhibían en el Casino, el Teatro, los paseos y procesiones.
- clases medias formadas que eran un grupo heterogéneo integrado desde catedráticos de universidad pasando por comerciantes, agricultores propietarios o curas párrocos. Asistían al Círculo Mercantil, Recreo Artístico e Industrial, el Littel Club y a los cafés.

A esto se debe añadir la clase baja, formada por obreros y artesanos.

El público, en su inmensa mayoría, se componía de ciudadanos masculinos de la aristocracia y de las diversas burguesías, que asistían al teatro casi a diario y para quienes esta actividad ociosa es algo más que un espacio artístico, es un “lieu de vie”, es decir, un lugar donde socializar (Salaün, 2000: 98).

En Santiago en la primera década del s. XX los tres principales edificios dedicados al teatro y música clásica eran el Teatro Apolo²⁰²⁴, un pequeño teatro que poseía la familia de Díaz de Rábago en la Plaza de Cervantes²⁰²⁵ y el Teatro Principal. En ocasiones ambas clases sociales asistían a los mismos lugares, aunque, como sucede en el Teatro Principal de

²⁰²⁴ Bermúdez Lapuente (1986:75) no lo considera un teatro como el Teatro Principal sino un local destinado a variedades - como adivinadores, ilusionistas o películas- que puntualmente acogía alguna obra teatral o zarzuela.

²⁰²⁵ Consistía en una pequeña imitación de un verdadero teatro con un escenario, butacas y hasta taquilla donde los invitados recogían la invitación que posteriormente entregaban al acomodador (Bermúdez de la Puente, 1986:75).

Santiago, seguía habiendo zonas distintas en función de los precios que unos y otros puedan pagar por las butacas: en platea, en los palcos o en el “gallinero”. Con la instauración del liberalismo se crearon una serie de asociaciones de recreo a partir de mediados del s. XIX - como casinos, liceos, círculo y ateneos-, donde se reunía la burguesía local y que poco a poco fueron imitados por otras categorías sociales, como la pequeña burguesía (Brey, 2005: 182).

La sociedad decimonónica entendía el teatro como un lugar de encuentro y de fiesta social, el salón de la nueva burguesía que había nacido en Santiago con la industria del cuero y del comercio. Es el nuevo espacio público alejado de la iglesia, un nuevo ambiente para la diversión y el placer: el teatro, los conciertos, óperas, zarzuelas, los bailes de Carnaval, los juegos florales y los recitales de poesía. Esta sociedad convirtió el edificio del teatro en un lugar de encuentro y fiesta social. Era una sociedad en la mayor parte de las actividades de ocio giraban en torno a las diversiones escénicas. En Santiago esto fue así hasta finales del s. XIX, cuando comenzaron a aparecer otras diversiones que fueron desplazando poco a poco al teatro como eje central. El Teatro Principal de Santiago, con su programación regular dividida en las temporadas de verano e invierno, era el epicentro de la vida festiva de la ciudad (Sánchez García, 1993: 96).

En *La Pequeña Patria* en 1891 se presentó una comparativa entre los públicos de las ciudades de Santiago de Compostela y Pontevedra, así como del tipo de diversiones por las que se decantaban unos y otros; mientras Pontevedra abría sus centros de recreo para que sus socios pasasen las veladas presenciando conferencias científicas o literarias, Santiago abría los suyos para que “sus asiduos abonados se solacen con el tin tin metálico que produce la moneda al chocar el plato de las puestas del costoso tresillo, o con el chasquido de las bolas de marfil en las mesas de billar” dando una visión más ociosa de la sociedad compostelana.

Por aquel entonces las muchas casas que ostentan heráldico blasones delatores de la linajuda estirpe de sus dueños, abrían sus puertas en señalados días, a la creme compostelana que celebraba en sus amplias estancias animadas soirées cuando no anunciaban los carteles funciones dramáticas o de ópera en el teatro, pues, antes, las muchas familias de la nobleza que hacían de Santiago su cuartel de invierno, eran sobrados elementos para sostener, durante largas temporadas, costosas compañías que hoy huyen de nuestro teatro para no correr el riesgo de un fracaso financiero.²⁰²⁶

Una de las razones para que, en ocasiones, el público no asistiese en masa a la apertura de los abonos mostrando interés por la novedad, era que “es tan común que los prospectos digan *gran compañía, etc*, que el público ya no se fía poco ni mucho de lo que en las hojas volantes se le dice, y por eso anoche los espectadores esperaron a aquilatar los méritos de los intérpretes antes de entregarse rendidos ante la evidencia de sus merecimientos”²⁰²⁷.

Los coliseos, como el Teatro Principal de Santiago de Compostela, fueron diseñados a la medida de las necesidades de la sociedad decimonónica, para posibilitar sus relaciones sociales, dando importancia a los espacios accesorios a la sala y escenario; estos espacios eran los vestíbulos, salones para fumar, cafés, salas de tertulia, pasillos o escaleras (Sánchez García 1993: 96). Todos los teatros burgueses del s. XIX tendieron a borrar las separaciones

²⁰²⁶ *La Pequeña Patria*, 20 de enero de 1891.

²⁰²⁷ *El Eco de Santiago*, 6 de octubre de 1906.

existentes entre los asistentes según sus orígenes sociales, las diferencias de clases no eran ya un criterio para ubicar al público en las localidades, como sucedía en el Antiguo Régimen; ahora la única condición para poder acceder a las distintas zonas de las butacas en el teatro era tener el dinero necesario para pagar los precios fijados para cada localidad. Obviamente, existía una relación directamente proporcional entre el coste de la entrada y la clase social. Aun así, seguían existiendo privilegios, como el de las familias que poseían sus propios palcos. Explica Jesús Ángel Sánchez García (1993: 98-99) perfectamente las secciones del coliseo compostelano:

En el caso del Teatro Principal, la platea, al precio de un real, sería el espacio destinado para la mediana burguesía: admitiendo ya la presencia de las mujeres mezcladas con los hombres. De acuerdo con los precios, existía una entrada general, a doce cuartos, que daba derecho a asistir a las funciones en cualquiera de las localidades de la galería superior.

Los palcos de platea, algo sobreelevados, marcarían ya el comienzo de la distinción con los niveles superiores ocupados por la alta burguesía. Esta última, junto con la nobleza local y los mandatarios municipales, tenía reservado como ámbito específico los llamados palcos principales: aquellos situados a la altura idónea para obtener las mejores condiciones acústicas y visuales sobre la escena (a un precio de 4 reales). El palco situado al fondo de este nivel, el “palco de la ciudad”, se destinaba para las autoridades que presidían las representaciones, normalmente el alcalde o algún regidor. El resto eran ocupados por las distintas familias de clase alta, para lo cual se abonaban a todas las funciones de una temporada.

A partir de este segundo nivel de palcos la situación se invertía al degradarse en altura la categoría social de los ocupantes. Después del último piso de palcos, la galería superior con el gallinero al fondo se destinaba a las clases populares. Tal y como se desprende de algunas referencias de precios, hombres y mujeres estuvieron durante los primeros años de funcionamiento del teatro separados: recluidas las féminas en el gallinero como era usual en el siglo XVIII. Se trataba, sin embargo, de una situación arcaica que no tardaría en desaparecer.

El Eco de Santiago en junio de 1906 llegó a solicitar a la empresa del Teatro la reducción del precio de los asientos del palco segundo para favorecer la asistencia de determinadas clases, cosa que fue acatada por dicha empresa²⁰²⁸.

Analiza Serge Salaün (2000: 98) la relación entre el género chico, el público asistente, los precios y las distintas zonas en las butacas del coliseo:

Pese al tópico de “teatro popular” que posee el género chico, las clases subalternas con van, o de manera tan episódica que es irrelevante, por los precios practicados, incluso en la “entrada general” que, teóricamente, permite la participación popular. Todos los datos sobre el público “popular”, el del “paraíso” o “gallinero” (el único espacio asequible a los más humildes) describen un sector intermedio de empleados del comercio o de la administración, cesantes, militares, estudiantes, profesiones liberales, mundillo del toreo, etc., es decir, una población de definición social todavía incierta, pero que aspira a identificarse con los sectores burgueses y aristocráticos que llenan el teatro y sirven de modelos de comportamientos culturales y sociales.

²⁰²⁸ *El Eco de Santiago*, 1 de junio de 1906.

El teatro era un lugar para sociabilizar, y de ahí la existencia de todos los espacios accesorios a la sala, era un lugar para ver y ser visto (Rosende Valdés, 2013: 196). Los ocupantes de la platea contaban con el vestíbulo para descansar durante los entreactos, en el piso principal de palcos se disfrutaba del ámbito más importante, que era el foyer, junto con el ambigú y los balcones abiertos a la calle, mientras que para los ocupantes de la galería superior no existía espacio alguno (Sánchez García, 1993: 99), como ya se ha comentado en el capítulo previo en el que se explicó la disposición de las dependencias del coliseo. El público del teatro es definido por Salaün (2000: 101) como “espectador y actor de sí mismo, como individuo y como comunidad” en el sentido de que, además de asistir al espectáculo, los propios asistentes eran a su vez espectáculo al ser observados. El comportamiento en la sala era muy distinto al que hoy en día estamos acostumbrados: la luz de la sala no se apagaba, se bebía agua, se comía de todo -según la clase social-, se cortejaba, se interpeleaba a los artistas, se fumaba, se leía el periódico o incluso se trataban negocios (Salaün, 2000: 101).

6.1. FUNCIONES DE MODA O DÍAS DE MODA

Encontramos a partir de los últimos años del siglo XIX una serie de *funciones de moda* o *días de moda*, que tenían lugar de manera habitualmente durante las temporadas, casi de manera semanal, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela. Se anunciaban de antemano en la prensa con frases como “mañana es función de moda”²⁰²⁹, “anuncia la empresa de nuestro teatro una escogida función de moda. La dedicada al bello sexo compostelano”²⁰³⁰, “es día de moda, que la empresa dedica a las señoras y señoritas compostelanas”²⁰³¹ o “esta noche, como función de moda, se dio cita para el coliseo lo más selecto de nuestra buena sociedad”²⁰³².

Era este un uso extendido por todos los teatros de la época y el coliseo compostelano no era menos. Ya encontramos menciones en la prensa local de 1880 acerca de lo habitual de este formato; en el caso de la compañía de ópera dirigida por Miguel Cepillo se anuncia que “el cuadro cómico no dará más de tres funciones cada semana, como ya dijimos ayer, y en los días que en casi todos los teatros son de moda: jueves, sábado y domingo”²⁰³³. En el Teatro Principal de A Coruña los días de moda eran los miércoles (López Cobas, 2013: 249).

Revisando la hemeroteca vemos que las peculiaridades que caracterizaban estas funciones eran que se repartían los programas impresos “en preciosos *carnets* entregándose a las señoras acompañados de *bouquets* de flores”²⁰³⁴, asistían distinguidas damas de la sociedad compostelana ataviadas con gran gusto y que conformaban “un público culto e inteligente [...] que aplaude cuando se merece y guarda silencio cuando no se arriba al límite que tiene fijado”²⁰³⁵ y tales ocasiones permitían admirar los encantos de las hermosas convecinas²⁰³⁶. En 1900 se recoge en la prensa que las numerosas señoritas que asistían a las animadas reuniones que se celebraban en Villa Carmen -propiedad de la familia Otero Cotón-

²⁰²⁹ *Gaceta de Galicia*, 30 de enero de 1895.

²⁰³⁰ *El Eco de Santiago*, 9 de mayo de 1900.

²⁰³¹ *El Eco de Santiago*, 8 de noviembre de 1905.

²⁰³² *El Eco de Santiago*, 20 de abril de 1906.

²⁰³³ *Gaceta de Galicia*, 15 de octubre de 1880.

²⁰³⁴ *El Eco de Santiago*, 17 y 19 de abril de 1906.

²⁰³⁵ *El Eco de Santiago*, 21 de abril de 1906.

²⁰³⁶ *Gaceta de Galicia*, 13 de julio de 1900.

acordaron hacer de los sábados los días de moda en el Teatro²⁰³⁷; y en 1907 nos consta que los días de moda solían coincidir en jueves, y se trataba de estrenar alguna obra como, por poner un ejemplo, sucedió el 11 de diciembre de 1907, cuando se estrenó la comedia *La cuerda floja* (Bermúdez de la Puente, 1986:78). En ocasiones se hace referencia en la prensa a este tipo de funciones como de “*Gran Moda*”, justificando este nombre “puesto que en ellas se reúnen las familias más distinguidas de Santiago”²⁰³⁸.

Según explicación de José Luis Temes (2014: 148), este tipo de funciones tuvieron lugar en los primeros años del siglo XX; se daba tanto en los teatros de zarzuela como en los de verso (teniendo más arraigo en provincias que en Madrid o Barcelona), la programación solía consistir en la misma que ya estaba en cartel, pero con un precio mayor, y se le “infundía un cierto glamur a la jornada”.

La definición más reciente de este tipo de funciones es la publicada por María Esperanza Clares (2017: 27) y según la cual:

“Noches de moda” fue una expresión recurrente en el lenguaje periodístico del siglo XIX en alusión al día de la semana en el que el precio de la entrada a los teatros era más cara, pues se dirigía al público acomodado. Por extensión, se aplicó también a otros eventos y espectáculos de diario, para indicar los días de mayor popularidad y afluencia.

No existen muchas referencias bibliográficas acerca de este tema. La primera que encontramos es la de Serge Salaün (2000: 101), que es más genérica y aplicada al teatro en general y dice:

Los “días de moda”, que se han generalizado, permiten la exhibición semanal de atavíos y floripondios. En regla general, se va al teatro para ver y ser visto, asociarse a un rito social que, más allá de las diferencias entre los grupos, celebra una cohesión social. El público de este teatro es realmente espectador y actor de sí mismo, como individuo y como comunidad. Si el teatro en general, a la diferencia de la novela y de la poesía, implica una celebración colectiva, una recepción marcada por una complicidad física y expresiva, el teatro chico hace de la complicidad cultural el instrumento y la metáfora de una complicidad social e ideológica; es una variante original y masiva de la “participación” del público, hacia el escenario y hacia la misma sala, y una extensión social de la definición del teatro por Roland Barthes: “un vivir juntos”.

Moreno Mengíbar (1998, p. 254) habla de este tipo de funciones en la vida operística en Sevilla en el siglo XIX y hace un comentario muy similar al de Salaün en cuanto al carácter social de estas funciones; en su caso las considera un indicativo de la “aristocratización de los espectáculos” y una estrategia comercial de los empresarios de los teatros y compañías de ópera para cobrar ciertas funciones fuera del abono y para las que se instaba al público a asistir con sus mejores galas. Solían ser estos días los que tenían mayor asistencia de público, obteniendo de manera habitual llenos absolutos, independientemente de las obras representadas o del plantel artístico. Eran un “ver y dejarse ver” y las miradas se dirigían más a los otros palcos y plateas que al escenario; recoge Moreno Mengíbar (1998:

²⁰³⁷ *Gaceta de Galicia*, 13 de julio de 1900.

²⁰³⁸ *El Eco de Santiago*, 28 de marzo de 1914.

255) un comentario de la prensa sevillana de 1898 en la que queda perfectamente reflejado este carácter estético y visual de los días de moda y en el que encontramos una definición bastante extensa:

Pero en provincias, y particularmente en Sevilla, se suelen estar abiertos en invierno sólo dos teatros, ¿qué quiere decir eso del *día de moda*? ¿Es que no se ha de ir al teatro más que ese día? Y los demás días de que los señores abonados y las numerosas familias que van frecuentemente al teatro, los viernes, vemos en San Fernando a todas *las de Gómez, las de Pérez y las de López*, que juntas con todas las mamás que tienen niñas casaderas, van a formar el *relleno* del teatro, a donde no irán hasta el viernes venidero. Revisteros tan complacientes como implacables suelen publicar al día siguiente las listas de los concurrentes al famoso *día de moda*, y es de ver la ansiedad con que en un tercer piso o en una de esas casas en que dos señoras solas admiten dos caballeros, con asistencia o sin ella, buscan con avidez sus nombres perfectamente desconocidos, las cursis del montón anónimo. ¡Cuántas perturbaciones trae a muchos padres de familia al *día de moda*...!²⁰³⁹

Como era de esperar, en el Teatro Principal de Santiago se daban las mismas situaciones que en Sevilla y la prensa recogía en los días posteriores a las funciones frases como “durante los entre actos [...] pasamos una mirada por los palcos y vimos ocupados hasta una media docena de ellos, por distinguidas familias que según supimos los tienen abonados”²⁰⁴⁰, “muchas y distinguidas familias de la buena sociedad santiaguesa se han abonado en palcos y butacas”²⁰⁴¹, o esta otra en la que encontramos numerosos nombres de las “buenas” familias compostelanas de 1891:

Hermoso conjunto formaban anoche en el Teatro Principal las bellas y elegantes damas pertenecientes a las familias más distinguidas de la sociedad compostelana.

En las plateas, palcos y butacas hemos visto a la creme de la creme, por decirlo así. Recordamos que asistieron ayer a la función de Lucrecia a las familias de Partiñas con su encantadora hija y las señoritas de Mayo, Romero con sus elegantes sobrinas, las e Nieto, las bellas señoritas de Maseda, Caña, Luengo, Rivera, Otero, Mariño con su hija Ramonita, las bellas y elegantes Matilde y Elisa Espinosa, Parga, Cadaval, Pérez Saenz, señora Botana, Otero, Goday, señora de Pedrosa y señorita doña Amalia Romero, las hermosas señoritas de Santaló, del señor Gil y otras que ricamente ataviadas contribuyeron a animar con su presencia el elegante coliseo de la Rúa Nueva.

Poco más diremos acerca de la distinguida concurrencia que asiste al Teatro, deseando únicamente que las bellas damas de nuestra sociedad, demuestren con su presencia el agrado con que todos escuchan a los aplaudidos artistas de la ópera.²⁰⁴²

Entre las familias habituales del teatro principal de Santiago de Compostela se encontraban en 1914 los Romero Donallo, Cayón, Neira, Milón, Novo Campelo, Luengo, Hermida, Neyra Villamil, Cid, Blanco Cicerón, Sanjurjo, Villar Iglesias, Varela de la Iglesia, Deulofen, Ollos, Montero, Baltar o Cabeza de León²⁰⁴³. La familia de Varela de Limia solía estar abonada al palco número 8 y lo tenía especialmente decorado a su gusto para hacerlo

²⁰³⁹ *El Baluarte*, 16 de agosto de 1898.

²⁰⁴⁰ *El Eco de Santiago*, 24 de octubre de 1906.

²⁰⁴¹ *El Eco de Santiago*, 15 de enero de 1908.

²⁰⁴² *Gaceta de Galicia*, 20 de julio de 1891.

²⁰⁴³ *El Eco de Santiago*, 31 de octubre de 1914.

más cómodo, usando para los asientos cojines bordados con las iniciales de la familia (Bermúdez de la Puente, 1986:76).

En Ferrol las crónicas sociales de los periódicos destacaban, en ocasiones, los nombres de las familias que acudían al teatro, junto con la elegancia de sus mujeres. Encontramos en una de estas referencias la descripción del teatro en un “día de moda” en el que el edificio “estaba brillante luciendo el elemento femenino aparte de su característica de belleza, elegantísimas toilettes” (Ocampo, 2002: 375).

Pérez Lugín (2010: 89) refleja perfectamente esta situación de “ver y dejarse ver” en *La casa de la Troya*:

¡Qué sala tan simpática! La traza era idéntica a la de casi todos los teatros provincianos; la ornamentación, la misma; las dimensiones, pequeñas, papel grana en las paredes; el antepecho de los palcos, pintado de blanco con adornos dorados; las butacas de cansados muelles, estaban forradas de terciopelo grana desvaído; pero el conjunto tenía cierto ambiente familiar, un atractivo, una simpatía que hacían amable aquella sala entre severa y alegre.

Mas ¿quién detenía los ojos en estas pequeñeces teniendo en palcos y butacas para embelesarse la gloria de tantas muchachas bonitas?

Arriba, en la calurosa e incómoda cazuela o en los más pretenciosos, aunque no menos molestos palcos segundos, apretábase el público estudiantil, conversando a gritos de banda a banda para entretener el fastidio de los entreactos, cuando no se divertía en interpelar a los de abajo con bromas dolorosas como latigazos o intercalaba en la representación observaciones y chistes, por regla general más graciosos que los de la comedia. Al menos el público los reía de mejor gana.

Los espectadores acudían con puntualidad de quien tiene pocas ocupaciones. Primero llegaban los del gallinero, que subían atropellada y bulliciosamente las estrechas escaleras para coger buen sitio, desde donde dominar el palco o la butaca con que había de mantenerse durante la noche activa comunicación por la telegrafía sin hilos. Después iban llegando poco a poco los espectadores del patio.

6.2. HORARIOS FUNCIONES

En cuanto al tema del horario de las funciones también fueron habituales las quejas por las horas tan tardías a las que terminaban, muchas veces debido a los retrasos en el inicio de las mismas, llegando a retrasarse hasta una hora su comienzo; ejemplo de estos comentarios en la prensa es este: “la empresa del teatro propónese que las funciones den principio a la hora en punto fijada con antelación en los carteles de anuncio para evitar de este modo que se salga del coliseo a hora muy avanzada de noche”²⁰⁴⁴. Era tal la costumbre de comenzar tarde los espectáculos que, el día que eran puntuales llamaba la atención y se comentaba en la prensa que no se estaba acostumbrados a tal cosa²⁰⁴⁵. Según el *Reglamento de policía de espectáculos* de 2 de agosto de 1886, en su apartado dedicado al orden en el interior de los teatros, las funciones debían comenzar a la hora señalada en los carteles y terminarían, en todo caso, antes de las doce y media de la noche (Arimón, 2006: 105). Otra Real Orden del 17 de agosto de 1907 advertía de nuevo que se castigaría seriamente, incluso con la suspensión de la representación, las infracciones de la norma de acabar las funciones

²⁰⁴⁴ *Gaceta de Galicia*, 4 de junio de 1884.

²⁰⁴⁵ *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1901.

después de las doce y media de la noche (Arimón, 2006: 131). Según Margot Versteeg (2000: 63), todo esto se hizo debido al deseo de modernizar e igualar el horario español al europeo, vista la afición de trasnoche y a la asistencia numerosa a las funciones tardías. A raíz de las funciones dadas por el elenco del 12 de noviembre de 1905, la prensa realizó tres observaciones tras esta actuación, a la compañía y a la empresa del teatro, acerca de varios problemas, entre los que se encontraba la hora de comienzo de las obras²⁰⁴⁶; siguieron los comentarios en prensa acerca de los retrasos en el comienzo de los espectáculos y de lo tarde de sus finales, ironizando incluso sobre si “¿No hay suficiente número de tramoyistas?”²⁰⁴⁷:

Nos ruega la nueva empresa del Teatro hagamos constar que las funciones darán principio a las ocho y media en punto y terminarán antes de las doce, para lo cual y a fin de que no se prolonguen los entreactos, no se permitirá bajo ningún concepto la entrada en el escenario a las personas ajenas a la compañía, con el objeto de evitar dificultades al personal encargado del cambio de decoraciones.²⁰⁴⁸

El carácter de exposición social de asistencia al teatro se veía reforzado con varias peticiones realizadas desde la prensa hacia el alcalde de la ciudad para que “cambie la hora del paseo del domingo, poniendo de seis a ocho, pues esto resulta mucho más cómodo para las familias que asisten al teatro”²⁰⁴⁹, pudiendo así asistir a ambas actividades socioculturales y no tener que elegir entre una y otra, “el público prefiere las representaciones a horas cómodas”²⁰⁵⁰ comentario que se realizó en prensa a raíz de las sesiones vermú²⁰⁵¹.

El horario de las sesiones variaba bastante, habiendo, normalmente, una sesión por la tarde, llamada sesión vermú, y otra por la noche. Como indica Bermúdez de la Puente (1986: 76), la primera solía comenzar entre las cinco y las seis de la tarde, haciendo coincidir en ocasiones con la terminación del paseo, y la segunda comenzaba de ocho a nueve de la noche. Con la evolución de la música hacia el género ínfimo, en la última época que analizamos veremos que llegó a haber tres sesiones el mismo día, como sucedió el 15 de marzo de 1908, cuando se representaron las siguientes obras: a las 16.30h *El puñado de rosas* y *La patria chica*, a las 19h *El señorito* y *Los pícaros celos* y a las 20.30 *Bohemios* y *La verbena de la paloma*²⁰⁵².

Hemos enmarcado esta materia dentro del apartado de sociedad por la relación al tipo de público que asistía al Teatro y lo poco recomendable de andar por la ciudad a horas intempestivas para ciertas clases sociales. Estos retrasos en la hora de término se debían a las tardanzas en comenzar las obras o en la dilatación de la duración en los entreactos. Coincidió *El Eco de Santiago* con *El Pensamiento Gallego*, en 1897, en que los entreactos de las funciones debían ser más cortos para que no se saliese muy tarde en las frías noches de invierno, cosa que “indudablemente retrae a muchas personas de asistir a las funciones”²⁰⁵³; esta opinión se repitió un par de años más tarde alegando que “es muy temprano la hora de las

²⁰⁴⁶ *El Eco de Santiago*, 13 de noviembre de 1905.

²⁰⁴⁷ *El Eco de Santiago*, 25 de abril de 1906.

²⁰⁴⁸ *El Eco de Santiago*, 17 de abril de 1906.

²⁰⁴⁹ *El Eco de Santiago*, 15 de junio de 1906.

²⁰⁵⁰ *El Eco de Santiago*, 30 de enero de 1908.

²⁰⁵¹ Según Serge Salaün (1996: 26) las mujeres decentes no eran admitidas en todas las secciones del teatro por horas, iban a las sesiones vermú por las tardes.

²⁰⁵² *El Eco de Santiago*, 14 de marzo de 1908.

²⁰⁵³ *El Eco de Santiago*, 10 de enero de 1897.

ocho y podíamos salir a las once y media como ahora, aunque empezasen a las ocho y media, acortando a los entreactos²⁰⁵⁴. También el crítico Borghi se quejó de los horarios de salida y se dirigió desde las páginas de *El Eco de Santiago* al director de la compañía que actuaba en el Teatro en mayo de 1897, Eduardo Ortiz, para solicitar que tomase medidas sobre este tema, realizando comentarios como “¿No podríamos salir más temprano del Teatro? ¿No podrían acortárselos entreactos? Las noches a pesar de ser de Mayo, lo son en realidad de Diciembre, por la crudeza de la temperatura, y créanos el señor Ortiz, salir a la una del Teatro o cerca de ella, no agrada a nadie”²⁰⁵⁵, “Ayer no terminaron las tres zarzuelas de rigor tan tarde, pero no tan temprano como debieran concluir. Se conoce que al Sr. Ortiz, le agrada comenzar el espectáculo al terminar un día empalmando con la primera hora del siguiente. Sobre gustos... Pero insistimos en reiterarle nuestro ruego”²⁰⁵⁶ o “Seguimos saliendo muy tarde Sr. Ortiz, y es que V. se empeña en no complacernos, acortando los entreactos”²⁰⁵⁷.

Aunque en ocasiones se trató de adelantar el inicio de las funciones, tampoco pareció agrandar al público esta solución, dado que, por la costumbre del horario anterior, llegaban tarde al primer acto²⁰⁵⁸. Se comentaba también que las 20h era demasiado temprano para comenzar, porque “una gran parte del público tiene que acudir muy de prisa al teatro, para disfrutar de las primeras escenas de las representaciones. En días de paseo apenas si hay tiempo material para disponerse a ir al teatro a las ocho”²⁰⁵⁹. Se quejaban de que, aun adelantando el horario, volvían a salir muy tarde por la duración desmesurada de los entreactos, así que, para eso, era “preferible anunciar a las ocho y media para que empiece con puntualidad”²⁰⁶⁰.

Como enuncia Temes (2014: 142), lo habitual era que las señoras y señoritas asistiesen a las sesiones de tarde y no a las nocturnas por causa del pésimo alumbrado de las vías públicas para regresar a casa de noche. El tipo de público que asistía a las distintas funciones también influía en ocasiones en el tipo de obras que se les presentaba, teniendo en cuenta su “estrato social”; como ejemplo, en marzo de 1914, que, debido a que asistían las “principales familias” de la ciudad al pase de las siete, se decidió programar para ese día una serie de obras²⁰⁶¹ más morales que las de las otras sesiones:

Ha tenido un gran éxito la transformación de las funciones en este teatro por secciones.

Ayer fue el primer día y, tanto a la sección de las siete como a las de las nueve y media y diez y media acudió gran concurrencia, predominando en todas ellas las señoras. En la sección de las siete vimos a distinguidas familias ocupando palcos principales y butacas, resaltando entre ellas muchas caras bonitas que hacían muy agradable dicha sección, que puede decirse será todos los días la *sección de moda*, pues sabemos de las principales familias que se han dado cita para acudir a dicha hora. Se ha conseguido que lo más florido de Santiago se reúna en nuestro Teatro a las siete.

²⁰⁵⁴ *El Eco de Santiago*, 27 de noviembre de 1899.

²⁰⁵⁵ *El Eco de Santiago*, 13 de mayo de 1897.

²⁰⁵⁶ *El Eco de Santiago*, 14 de mayo de 1897.

²⁰⁵⁷ *El Eco de Santiago*, 17 de mayo de 1897.

²⁰⁵⁸ *El Eco de Santiago*, 24 de noviembre de 1899.

²⁰⁵⁹ *El Eco de Santiago*, 25 de noviembre de 1899.

²⁰⁶⁰ *El Eco de Santiago*, 27 de noviembre de 1899.

²⁰⁶¹ A las 19h se puso en escena *Molinos de viento* mientras que a las 21.30h se interpretó *Bohemios* y a las 22.30h se estrenó la opereta bufa *Lysistrata*.

La Compañía teniendo en cuenta eso, pondrá en dicha sección las obras más escogidas y morales.²⁰⁶²

6.3. ESTILISMOS FEMENINOS: POLÉMICA DE LOS SOMBREROS

El público que asistía al coliseo compostelano pertenecía a la clase alta, mayormente, e iban ataviados de distinta forma según la función. Por las tardes, si la función coincidía con el final del paseo, las mujeres lucían trajes de calle y completaban su indumentaria con sombreros, que fueron objeto de controversias y críticas debido a que no dejaban ver el espectáculo a los que situaban detrás de ellas, mientras que por las noches no había este problema, ya que las damas “iban a pelo” y usaban vestidos más elegantes con escotes y los caballeros iban de etiqueta con frac (Bermúdez de la Puente, 1986:80). Según el *Reglamento de policía de espectáculos* de 2 de agosto de 1886, en su apartado dedicado al orden en el interior de los teatros, no se permitía estar con el sombrero puesto en ninguna localidad mientras se hallase el telón alzado (Arimón, 2006: 106). Duró varios años la avivada polémica del uso de sombreros dentro del recinto debido a que dificultaban la visibilidad de la representación. Este fue un tema incluso tratado por la mismísima Emilia Pardo Bazán en sendos artículos publicados en *La vida contemporánea*²⁰⁶³. En 1897 se dedicaron amplios textos en la prensa compostelana sobre el tema de “la campaña contra los sombreros”, llegando a proponer el multar a las damas que llevasen el sombrero o al empresario que permitiese este uso, y comentando la situación similar en poblaciones como Madrid, Valladolid o Chicago:

No es nuevo el tema. La campaña contra los sombreros con que las señoras suelen asistir a los teatros y salones de concierto se ha recrudecido en estos últimos tiempos.

Se han consultado opiniones de señoras y caballeros; un periódico popular abrió una “Tribuna libre” para tratar la cuestión, y sin embargo, después de muchas discusiones en pro y en contra, el conflicto sigue en pie. Algo se ha ido ganando con la polémica pues algunas damas, aunque desgraciadamente pocas, han acudido a representaciones en el teatro Real de Madrid, sin más adorno en la cabeza que artísticos peinados.

El buen ejemplo cunde, y ya hay poblaciones, entre ellas Valladolid, donde muchas señoritas no usan el sombrero para asistir al teatro.

En los Estados Unidos la campaña en contra de este adorno femenino es aún más fuerte que en España, y se ha llegado por el municipio de Chicago a dictar una disposición de ser seguida aquí, produciría gran contento a los asiduos concurrentes a espectáculos públicos.

Se ha dispuesto que desde la publicación de la orden prohibiendo los sombreros en los teatros, toda la señora que con él se presente en la sala de espectáculos cometerá un delito castigado con multa de cincuenta a doscientas pesetas.

Como los americanos son gente práctica, el artículo que se antecede lleva un inciso destinado a hacer efectiva la responsabilidad: “La multa será satisfecha, no por la señora que lleve el sombrero, sino por el empresario que ha permitido que se infrinja la ley”.²⁰⁶⁴

²⁰⁶² *El Eco de Santiago*, 18 de marzo de 1914.

²⁰⁶³ Nº 1.115 del 11 de mayo de 1903 y nº 1.147 del 21 de diciembre de 1903.

²⁰⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 26 de enero de 1897.

Ese mismo año se hizo eco *El pensamiento gallego* con un artículo que se titulaba *Los sombreros en el teatro*, en el que se indicaba que este tema había llegado a los mismísimos tribunales:

La cuestión de los sombreros en los teatros ha pasado ya al os Tribunales cuyo fallo se espera con curiosidad. Hace pocas noches un espectador asistía a la representación de la *Mujer de Putifar*. Se levantó el telón permaneciendo con el sombrero puesto: amonestado por ello insistió en no quitárselo mientras conservasen los suyos dos señoras sentadas en la fila anterior de butacas. Su razonamiento no convenció a los acomodadores, que expulsaron al altercado individuo, el cual reclama su derecho ante los Tribunales pidiendo una indemnización por no haberle permitido ver la obra representada, y el importe del billete.²⁰⁶⁵

En opinión de algún reportero compostelano, se considera el tema del uso de los sombreros como algo importado de Francia y aboga por retomar el uso de la tan española mantilla negra:

Entre las damas santiaguesas, se agita la idea de adoptar como tocado durante los festivales que en Mayo llevará a cabo el entusiasta cuerpo escolar compostelano. La clásica y airosa mantilla negra española, que tanto realza contribuyendo a dar a la mujer severidad y elegancia.

Debe, pues, el pensamiento, en nuestro humilde sentir, llevarse a la práctica, trocándose durante esos días el sombrero, que es una de las muchas ridiculeces que copiaron las modas, importadas de nuestros convecinos de allende los Pirineos, por la típica prenda nacional.

No la blanca, más propia de toros y bullanguerías, y sí la negra que imprime seriedad no exenta de modestia y buen tono, es la que agradecería a todos ver lucir a nuestras simpáticas convecinas.

Conformes, y mucho más si las elegantes damas santiaguesas acuerdan ir sin sombrero al teatro la noche del domingo y todas las demás en que haya función, porque ¡cuidado si estorban esos adminículos a los espectadores que se sientan en butaca!²⁰⁶⁶

Aún en la Orden de 23 de noviembre de 1903 (Arimón, 2006: 155-157) se sigue mencionando el tema de los sombreros femeninos en los teatros, diciendo que la costumbre que tenían las señoras de ir con sombreros a las representaciones teatrales había llegado a ser muy molesta en los años anteriores debido a las inusitadas proporciones que la moda había impuesto a esta indumentaria, hasta el extremo de que casi privaban de la vista a los espectadores posteriores; esta orden, sin embargo, matiza que estaban los sombreros femeninos estaban únicamente autorizados en los conciertos, puesto que en ese tipo de espectáculos no se trataba de ver -sino de oír- no importando que se privase de la vista a nadie.

En el verano de 1897, *El Eco de Santiago* recogía el comentario de *El Diario de Pontevedra* sobre este tema durante el abono dado en Pontevedra por la compañía del Sr. Ortiz, e interpelaron a las damas compostelanas a que tomasen medidas similares a las

²⁰⁶⁵ *El pensamiento gallego*, 9 de marzo de 1897.

²⁰⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 18 de abril de 1896.

pontevedresas, que ya habían tomado conciencia de las molestias generadas por los tocados que restaban visibilidad:

Nuestro apreciable colega *El Diario de Pontevedra*, reseñando una de las últimas funciones dadas en aquel teatro por la compañía de Sr. Ortiz, dice:

“¡Cantemos un himno de triunfo! En las butacas, todas ocupadas, solo cinco sombreros de señora estorbaban a los espectadores y eran objeto de la general expectación.

Alabemos la sensatez de las damas pontevedresas y reciban un aplauso entusiasta en nombre del público que acude estas noches a las butacas.”

Lo que trasladamos a las bellas simpáticas y bondadosas damas compostelanas, por si tienen el gusto de que nosotros entonemos también un himno de alabanza, siguiendo ellas el ejemplo de las hermosas pontevedresas, ahora que va alzarse el telón en nuestro coliseo.

¿Serían ustedes tan amables que accediesen a nuestro ruego? ¿Se lo pedimos con mucha necesidad!²⁰⁶⁷

6.4. COMPORTAMIENTO DEL PÚBLICO

El comportamiento del público no siempre era el más adecuado y esto repercutía en el estado del inmueble que tuvo que sufrir numerosos cierres para reformarlo como trato en el apartado pertinente en esta investigación. En la prensa era habitual encontrar textos quejándose de ciertas actitudes de los asistentes, y en *El Eco de Santiago* del 17 de diciembre de 1904, el redactor, que firmaba como “Z”, llegó a pedir que los asistentes al Teatro Principal no fumasen en la sala, que no formasen corrillos en los pasillos para facilitar el paso, que no tarareasen las melodías a la vez que los artistas y que no interrumpiesen la función con chascarrillos:

1°. Que no se fume en la sala; no ya sólo porque la ley de espectáculos lo prohíbe, y la higiene la aconseja, sino porque lo veda el respeto a las damas, ley que los caballeros jamás deben infringir. Ya que ellas fueron tan amables que accedieron a desposeerse de aquellos armatostes que llamamos sombreros, justo es que no envenenemos sus pulmones con el humo de las tagarninas.

2°. Que no se formen grandes grupos en el pasillo de butacas, porque molestan a los que ocupan la primera de cada fila y entorpecen el paso.

3°. Que no se tengan ciertas conversaciones, sino en baja voz, y durante la representación no hablar nunca.

4°. Que no se tararee ni recite acompañando al actor que canta o recita, para demostrar que se conoce la obra, porque eso además de molestar cae dentro de lo que llamamos cursi.

5°. No interrumpir al actor con chistes de ningún género, porque rarísima vez son oportunos, ni sostener conversaciones de uno a otro extremo del salón.

No reclamo para el cumplimiento de estos y otros preceptos, ni la intervención del sereno ni del acomodador, porque creo que no hay mejor policía que serlo cada uno de sí mismo y de su bien nombre.

Añadiendo también la reclamación hacia los gestores del Teatro de que “las filas de butacas deben estar equidistantes, y están colocadas algunas con tal proximidad que, no sólo no se puede pasar a alguien sentado, sino que el que lo está, tropieza con las rodillas en la de

²⁰⁶⁷ *El Eco de Santiago*, 11 de julio de 1897.

delante” y que “las butacas debieran tener en el respaldo el número correspondiente, pero por lo menos el número que indique la fila para evitar equivocaciones”²⁰⁶⁸.

Sobre el comportamiento del público compostelano encontramos ya una referencia sobre la situación anterior a la apertura del Teatro Principal (Fraguas Fraguas: 1988: 32-33), en la que, además de recoger la asistencia de la tropa o de la policía para asegurar el orden entre los presentes²⁰⁶⁹, se describía una serie de normas emitidas por el Ayuntamiento de obligado cumplimiento por los asistentes para mantener las buenas maneras, amenazando con penas de cárcel o económicas en caso de desacato: no proferir voces o palabras que pudiesen ofender a la decencia, no formar camarillas a la entrada del coliseo, quitarse los sombreros par no dificultar la visión de otros asistentes, no fumar ni arrojar objetos al escenario ni aunque fuesen presentes para los actores.

“Se prohíbe que los concurrentes al coliseo usen de movimientos, voces o palabras que puedan ofender la decencia, el buen método, sosiego y diversión de los concurrentes, bajo la pena, al contraventor, de quince días de cárcel y treinta ducados de multa, aplicados por terceras partes al delator, ministros (o Alguaciles del Concejo) y penas de Cámara por la primera vez; por la segunda treinta días de cárcel y sesenta ducados de multa; y por la tercera se aplicará a las Armas o presidio conforme a la calidad de las personas”. [...]

“Al entrar al patio, palcos o cazuela, guardará cada uno el debido orden y sosiego sin incomodarse unos a otros ni causar confusión a los cobradores”.

“Luego que se cubre el telón, los circunstantes sacarán los sombreros sin excepción de persona, para que no impidan la vista unos a otros, manteniéndose así hasta que se corra dicho telón”.

“No se gritará a persona alguna ni a aposento determinado, cazuela, ni a cómico, aunque se equivoque, por ser contra la decencia debida al público”. [...]

“No se repetirán los bailes, tonadillas ni otra especie de cántico o diversión que se disponga para recreo del público, por ser gravamen de los espectadores y actores o cómicos, sufriendo estos un trabajo con que no contaban”. [...]

“A los actores no se les puede arrojar al tablado, papel, dinero, dulce ni otra cosa cualquiera que sea, ni se les ha de hablar por los concurrentes, ni los cómicos contestarán. También se prohíbe hablar desde el patio a las mujeres de la cazuela, hacer señas a los aposentos ni otro sitio”.

“A cualquiera hombre o mujer que se hallare disfrazado en el patio o cazuela, se le arrestará e impondrá la pena correspondiente”.

“Ninguno podrá pararse a la puerta de la cazuela o lugar por donde entran o salen las mujeres, aunque sea con motivo de esperar a la que es propia, hermana o conocidas, porque esto deberá hacerlo en parajes desviados del coliseo y en que antes se convengan respectivamente para evitar el tropel y contingencias”.

La primera referencia al mal comportamiento de los asistentes al Teatro Principal de la que tenemos constancia es de 1842. En una carta dirigida al Alcalde de Santiago de fecha 12 de diciembre²⁰⁷⁰ se habla del desacato cometido en el Teatro Principal por varios jóvenes que

²⁰⁶⁸ *El Eco de Santiago*, 17 de diciembre de 1904.

²⁰⁶⁹ Los alguaciles y la tropa vigilarían el cumplimiento de las normas dando cuenta de cualquier contravención a la autoridad pertinente para que tomase las medidas oportunas en caso de alboroto, “poniendo los centinelas en los sitios necesarios” (Fraguas: 32-33).

²⁰⁷⁰ Archivo Histórico USC, caja “Espectáculos. Teatros, cines (1841-1928)”. Legajo 2, folio sin numerar de fecha 12 de diciembre de 1842.

“con voces descompasadas pidieron la repetición de actos faltando al decoro que semejantes sitios merecen, desobedeciendo a la par a la autoridad que presidía dicha función al amonestarles”. Solicitaba el remitente de esta carta que, en lo sucesivo, se desplegasen mayor energía a la hora de reprimir estos comportamientos, cosa que competía únicamente a la autoridad que la local, para evitar el posible cierre del Teatro “pues de este modo se privaría a la mayoría cuerda y sensata de la población de una diversión inocente e instructiva”.

Recordemos que la primera persona en exigir la oscuridad, para que los espectadores mantuviesen la concentración en la escena, fue Anotine en París y Adriá Gual en España en 1896 (Salaün, 1996: 23-24), ya que hasta ese momento al teatro se iba a ver y dejarse ver, como venimos comentando.

Por ley, ya desde el Real Decreto del 25 de julio de 1853 (Arimón, 2006:79), en su artículo sexto, se contemplaba la presencia de las autoridades locales en los teatros, mediante la reserva de dos localidades llamadas “de orden” para las autoridades militar y civil; el coliseo compostelano tenía ya en 1852 ciertos palcos principales “reservados para las autoridades civiles y militares, rector y catedráticos”²⁰⁷¹. Desde la prensa se interpelló en ocasiones al alcalde y a los guardias municipales a que mantuviesen el orden en el interior del Teatro Principal: “¡Qué publiquito el de las alturas y qué guardias municipales, Sr. Alcalde!”²⁰⁷². Las clases más altas en ocasiones “pensaban [...] el solicitar que parejas de la Guardia Civil, mantuviesen el orden en las localidades altas durante la función”²⁰⁷³.

Según el artículo séptimo del *Reglamento de policía de espectáculos* de 2 de agosto de 1886 (Arimón, 2006: 103), la autoridad tenía potestad para suspender cualquier espectáculo por causas de orden público, y el artículo vigésimo (Arimón, 2006: 106) indica que el que hiciese manifestaciones o ruidos de cualquier clase durante una función dramática sería expulsado del local, sin derecho al reintegro del importe de la localidad que ocupase; pero apostilla que no se entenderían como interrupciones las “manifestaciones de agrado o desagrado hechas por el público, a menos que llegasen a producir tumulto y una verdadera alteración del orden, o constituyeren falta a la cultura, a las conveniencias sociales o a la moral”.

El público de las zonas más baratas solía ser el que más alboroto formaba y expresaba sus opiniones acerca del espectáculo de manera más viva, extralimitándose en sus manifestaciones²⁰⁷⁴ y con groserías desde las zonas más altas -entradas más baratas y clase social más baja- hacia las zonas más bajas, como se ve en el comentario de que en una función de febrero de 1883 “en la *cazuela* se armó un *zipizape* por *fumar*, y flechar -con papel- a los espectadores de las butacas”²⁰⁷⁵; o en marzo de 1885 cuando tuvo lugar una salida de tono del *gallinero* tras el cual se restableció -aunque tarde- “el orden alterado por los aficionados al *cante flamenco*”²⁰⁷⁶. Este público de las zonas más económicas solía estar formado, entre otros, por alegres escolares, a los cuales no se debía permitir que gritasen

²⁰⁷¹ *El Eco de Galicia*, 3 de marzo de 1852.

²⁰⁷² *El Eco de Santiago*, 3 de diciembre de 1906.

²⁰⁷³ *Gaceta de Galicia*, 4 de diciembre de 1894.

²⁰⁷⁴ *El Eco de Santiago*, 28 de noviembre de 1896.

²⁰⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1883.

²⁰⁷⁶ *Gaceta de Galicia*, 20 de marzo de 1885.

cosas impropias de “una reunión que merece todo el respeto de que han hecho gala los cortesijos hijos de Minerva, en presencia del bello sexo”²⁰⁷⁷. La actitud del público joven, queda descrito en el siguiente párrafo de García Bodaño (1995: 596), donde también se comentan otros problemas, como el tema del horario de comienzo de las funciones, que ya hemos tratado, la vigilancia de la “decencia” del público por la autoridad competente y las multas a las que se exponían los que no se comportasen con sosiego:

De ben antigo viñan estes costumes algareiros de parto do público xove e da estudiantina compostelá. Xa cen anos antes tiñase mandado, por exemplo, que una representación teatral comezase ás oito da tarde, acordando o alcalde que o comandante de Armas dispuxera o auxilio de tropas que xulgara necesario. Con tropas e todo, o sosegó non debeu reinar na función, porque ó día seguinte dictáronse medidas que principiaban: “Se prohíbe que los concurrentes al coliseo (situado, daquela, no soar que a partir de 1841 ven ocupando o Teatro Principal) usen de movimientos, voces o palabras que puedan ofender la decencia, el buen método, sosiego y diversión de los concurrentes, bajo pena, al contraventor, de quince días de cárcel y treinta ducados de multa...”

Eran más que habituales las advertencias desde la prensa local sobre los excesos “a que el público de localidades altas estaba acostumbrado”²⁰⁷⁸ y que no se debían consentir; y numerosas las groserías que se oían, lo que se consideraba por algunos “una prueba de incultura”²⁰⁷⁹ que se debía corregir, ya que “al teatro se debe ir a admirar las bellezas artísticas de las obras”²⁰⁸⁰ y no a interrumpir con comportamientos mundanos. Vemos aquí un último ejemplo de las quejas sobre el comportamiento del público del paraíso: “La orquesta, ¡oh la orquesta...! Celebraríamos que los agentes municipales, cumpliesen con su deber, poniendo coto a los chistes que algún gracioso, dice desde el paraíso. La cultura de nuestro pueblo aún lo exige”²⁰⁸¹.

En ocasiones las clases más populares, que ocupaban las zonas más altas del teatro, arrojaban objetos desde sus asientos, como sucedió el 25 enero de 1886 cuando uno de los asistentes de la galería del teatro arrojó una cebolla al palco escénico contra un tenor del Orfeón, como dijo la prensa “cada cual expresa sus sentimientos como sabe y como puede. También los pollinos rebuznan más, cuanta mayor es su satisfacción y contento”²⁰⁸².

Varias veces se dijo que el teatro no era una plaza de toros, al referirse a las maneras que tenían los asistentes; en una ocasión se le explicaba esta diferencia de espacios al público irónicamente con la siguiente aclaración: “bien se nos alcanza que hay advertencias innecesarias, porque en Santiago sabemos todos que un teatro no es una plaza de toros, pero como pudiera ocurrir que sobreviniesen confusiones respecto de esto, hacemos la aclaración esta: de ningún modo se consentirán alborotos que si no deben promoverse nunca, menos ahora que atravesamos un período de rigor, con el que serían tratados quienes diesen lugar a ellos”²⁰⁸³. Desde la prensa se instaba al inspector de vigilancia a que mantuviese el orden en

²⁰⁷⁷ *Gaceta de Galicia*, 5 de diciembre de 1894.

²⁰⁷⁸ *El Eco de Santiago*, 20 de octubre de 1898.

²⁰⁷⁹ *El Eco de Santiago*, 17 de enero de 1913.

²⁰⁸⁰ *El Eco de Santiago*, 17 de enero de 1913.

²⁰⁸¹ *Gaceta de Galicia*, 28 de septiembre de 1887.

²⁰⁸² *Gaceta de Galicia*, 27 de enero de 1886.

²⁰⁸³ *El Eco de Santiago*, 20 de octubre de 1898.

las funciones; en ocasiones se hacía difícil seguir el espectáculo por culpa del mal comportamiento de ciertos sectores del público, como sucedió en la representación del 1 de noviembre de 1905 en la que fue imposible escuchar a la orquesta tocar en el entreacto por un asistente que pedía a gritos que la orquesta interpretase una jota en lugar del vals de Strauss que estaban tocando, además de los diversos objetos que tiraban desde las zonas más altas:

[...] el patio de butacas, caballeros con gorras de pelo lanzando al aire bocanadas de humo y arriba, una multitud complacida en hacer gala de buenos pulmones y de conocer del idioma castellano hasta lo que no consta en el diccionario, cuya multitud creyendo que el patio de butacas lo era de vecindad arrojaban a él papelitos de colores, rollos de papel de periódicos, alguna que otra boina o gorra, perdigones a puñados que damnificaban a los que le caían y por último tal cual salvazo, según nos dijeron.²⁰⁸⁴

El comportamiento del público compostelano no difería del que tenía lugar en el resto de ciudades españolas. En el Teatro Jofre de la vecina ciudad de Ferrol, también las actitudes del público que ocupaba las localidades más baratas, es decir, el de “general” o “paraíso”, eran recriminados por el crítico musical local llamándolos “morenos” en los siguientes términos: “los morenos de arriba tuvieron sus arranques de, entusiasmo, mostrando su poca preparación” (Ocampo, 2002: 374-375). En el Teatro Tívoli de Barcelona en agosto de 1906 tuvo lugar un escándalo entre los asistentes ante las escenas más culminantes de la representación de la zarzuela *Los Campos Elíseos*, dividiéndose en dos bandos que se daban bastonazos entre ellos y llegando a tener que intervenir la policía, que detuvo a tres de los alborotadores²⁰⁸⁵. En el Teatro Principal de Jerez también eran habituales las riñas, alarmas, alborotos entre los espectadores y los repetidos escándalos (Álvarez Hortigosa, 2012: 514).

Estas actitudes se mantuvieron a lo largo de todas las épocas del teatro y en todo tipo de actividades. Con la llegada del cinematógrafo al Teatro Principal, y con ello de distintas *varietés*, también siguieron las faltas de respeto del público, incluso viéndose más a menudo actitudes poco educadas por el nuevo estrato social que atraían estas nuevas actividades; como ejemplo citaremos una multa de 15 pesetas impuesta por el gobierno civil a un individuo “por dirigir frases de mal gusto al transformista del Teatro principal de Santiago”²⁰⁸⁶. Incluso en los últimos años de esta investigación siguen apareciendo comentarios en prensa sobre este tema:

“Un antiguo suscriptor” nos dirige una nota que hacemos nuestra, relativa a las mil y una groserías que con frecuencia se oyen en el teatro y que es preciso que quien tiene el deber de impedir las, las impida.

Al teatro se debe ir a admirar las bellezas artísticas de las obras y es una prueba de incultura que todos estamos en el caso de corregir, el que se produzcan ciertos excesos. La guardia de seguridad, vigilando donde estos abusos suelen registrarse, podría evitarlos.²⁰⁸⁷

²⁰⁸⁴ *El Eco de Santiago*, 2 de noviembre de 1905.

²⁰⁸⁵ *El Eco de Santiago*, 4 de agosto de 1906.

²⁰⁸⁶ *El Eco de Santiago*, 28 de octubre de 1909.

²⁰⁸⁷ *El Eco de Santiago*, 17 de enero de 1913.

7. El Teatro Principal y la prensa compostelana

La información musical en las publicaciones periódicas de la época se conformaba de varias tipologías de escritos que contenían información sobre representaciones en Madrid²⁰⁸⁸, -mediante las cuales se mantenía al día a los santiagueses de los estrenos en la capital²⁰⁸⁹- y en el extranjero, textos que reflejaban el éxito que tuvieron en otras ciudades las compañías que ya habían pasado por Santiago -o que vendrían en breve-, publicidad de tiendas de música de venta y alquiler de instrumentos y partituras -como era el caso de la delegación en Santiago de la tienda coruñesa de Canuto Berea-, anuncios de las funciones que tendrían lugar, novedades que llegaban a la ciudad -como el fonógrafo²⁰⁹⁰-, efemérides y biografías de compositores²⁰⁹¹, o temas relacionados con los gustos musicales de la época²⁰⁹².

Una estrategia habitual era mencionar el éxito obtenido de ciertas compañías en otras ciudades como reclamo de las funciones que tendrían lugar en el Teatro Principal para atraer al público, cosa a la que también ayudaba el anunciar el estreno de ciertas zarzuelas. La mayor parte de las reseñas de las actuaciones se publicaban al día siguiente, muchas de ellas no llegaban a ser verdaderas críticas sino simples comentarios con alguna anécdota; no profundizaban mayormente en el tema musical, mencionaban a los artistas que más habían destacado, la reacción del público o el aforo del teatro. Algunos ejemplos de esto son textos del tipo “nosotros salimos con disgusto de ambas representaciones, viendo la apatía con que este pueblo mira a la más civilizadora de las diversiones”²⁰⁹³, “la concurrencia fue brillante, y el alumbrado no ha dejado que desear, puesto que ya la Compañía pudo hacer uso de la gran araña”²⁰⁹⁴ o “ahora van estando más ocupadas las localidades”²⁰⁹⁵.

El trato de las actividades artísticas en la prensa no estaba libre del intervencionismo, la prensa casi siempre opinaba para bien o para mal de las actuaciones, alabando a un intérprete o compositor o reprobando su trabajo. No existía un grupo de especialistas en las redacciones de los medios en materia musical, por lo que, como acabamos de comentar, en ocasiones se realizaban meras descripciones de las obras “en la mayoría de ocasiones planteada con un carácter entusiasta, que se expresa en la escritura con un abundante uso de adjetivos calificativos [...] pero que no poseen contenidos muy doctos” (Santos Fartos, 2000: 23-24).

²⁰⁸⁸ En la *Gaceta de Galicia* al principio de los años ochenta existía una sección llamada *Ecos de Madrid*.

²⁰⁸⁹ En *El Eco de Santiago*, 27 de noviembre de 1897, por ejemplo, se informa de que la noche anterior había obtenido gran éxito en Apolo el estreno de la zarzuela *La Revoltosa*.

²⁰⁹⁰ *El Eco de Santiago*, 28 de octubre de 1898.

²⁰⁹¹ *Gaceta de Galicia*, 9 de agosto de 1900 (*Beethoven*) y 27 de junio de 1890 (*Schubert*)

²⁰⁹² *Gaceta de Galicia*, 11 de junio de 1885 (*La ópera española*) y 20 de mayo de 1899 (*Wagner*).

²⁰⁹³ *La situación de Galicia*, 14 de noviembre de 1842.

²⁰⁹⁴ *La situación de Galicia*, 16 de noviembre de 1842.

²⁰⁹⁵ *La situación de Galicia*, 21 de noviembre de 1842.

Usando la prensa como fuente podemos obtener información detallada de las compañías y los artistas que venían a la ciudad, así como datos del escenógrafo, de los editores de partituras que les suministraban los materiales orquestales, y los precios de las entradas y de los abonos. Aquí un ejemplo de 1897²⁰⁹⁶:

Tenemos verdadera satisfacción en dar a conocer al público la lista de los artistas de la compañía que dirige el Sr. Ortiz, que tantos triunfos escénicos viene conquistando esta temporada en los teatros de Vigo y Pontevedra.

Director, D. Eduardo Ortiz; primeras tiples, señoritas Felisa Raso y Fernandina García; segunda tiple, señorita Pilar Navarro; dama joven, señorita Pura Ortiz; tiple característica, doña Concepción Cecilio; segunda tiple, doña Gregoria Simón; primer actor cómico, don Julio Nadal, tenor cómico don Francisco Soucase; barítono cómico, don Juan Reforzo; bajo cantante, don Rodolfo Recober; otro tenor cómico, don Emilio Gascó; característico, don Vicente Bayarri; don Francisco García; maestros directores, don Eduardo Ortiz y don Manuel González; partiquinas, señorita Juana Colina, señorita María Martín y señorita Dolores Moreno; partiquinos don Vicente Lecha, don Enrique Torrecilla y D. Tomás Hueto, apuntadores, don Juan Bautista Peiro y don Eugenio Cabello; 26 coristas de ambos sexos; archivos don Florencio Fiscovich y don Pablo Martín; sastrería, señora doña Amina Gambardelia; pintor escenógrafo, don Arturo Dalmonte.

	PRECIO	
	ABONO	DIARIO
	-----	-----
Palcos principales sin entrada	12'50 Ptas.	17'50 Ptas.
Idem plateas sin id.	12'50 Ptas.	17'50 Ptas.
Butacas sin ídem.	2 Ptas.	2'50 Ptas.
Delanteras de palco segundo sin ídem.	1 Pta.	1'25 Ptas.
Respaldos de id. id., sin id.	0'75 Ptas.	1 Pta.

Este es un anuncio típico publicado previamente a la llegada de una compañía de zarzuela de finales del siglo XIX. Comienza indicando el nombre del director de la misma, junto a una pequeña mención a la visita a otras ciudades gallegas incluidas en esta gira, para seguir con el listado de sus integrantes, entre los que se encuentran artistas principales, así como partiquinos, apuntador, coristas, dueño del archivo musical, sastre y pintor de la escenografía; para terminar indicando los precios de las localidades -tanto si se compraban dentro del abono como sueltas para las distintas funciones-.

Llama la atención que, en varias ocasiones, los anuncios son idénticos en varios medios, como si se tratase de una nota de prensa que se repartió entre los diarios locales. Un ejemplo de esto se dio en la visita de la tuna de Oporto anunciada con las mismas palabras en *El Correo de Galicia* y en *El Eco de Santiago* del 30 de diciembre de 1904.

A la hora de reconstruir la vida musical del Teatro Principal la información más importante de estos anuncios, obviamente, es la de la parte inicial, que contiene el nombre del director y principales cantantes. La mayor parte de la información en la que se basa esta

²⁰⁹⁶ *El Eco de Santiago*, 7 de julio de 1897.

investigación, en cuanto a fuentes hemerográficas, se ha obtenido cruzando estos datos con las críticas a posteriori de los espectáculos en distintos medios.

7.1. PRECIOS

El análisis de los precios de los abonos y funciones del Teatro Principal nos da una información muy útil como, por ejemplo, la importancia de las compañías que lo visitaban, la calidad de sus vestuarios y escenografías, los diferentes tipos de funciones según los distintos horarios y, según esto, también el tipo de público que asistía a cada una de ellas.

Los precios eran anunciados previamente a la llegada de las compañías. Esto servía como reclamo cuando se incluían comentarios sobre lo barato de estos en relación con la calidad de las representaciones y, al abrirse la venta de abonos previamente, se sabía de antemano si compensaba la visita de la empresa, ya que si no se vendían suficientes abonos se desistía del negocio y se anulaba el viaje de los artistas.

Comenzaremos por analizar los precios de las representaciones de dos compañías italianas que pasaron por el Teatro Principal: la dirigida por Cecilio Sanmarti (1881) y la de Gerónimo Jiménez²⁰⁹⁷ (1883).

En 1881 el abono por doce funciones de la compañía de ópera italiana dirigida por Cecilio Sanmarti tenía los siguientes precios (en reales)²⁰⁹⁸:

	Por abono	A diario
Palcos principales y plateas (sin entrada)	70	80
Butacas (sin entrada)	10	12
Delanteras de palco segundo (sin entrada)	5	6
Respaldos de ídem (sin entrada)	4	5
Entrada general (sin entrada)		4

En 1883 la compañía dirigida por Gerónimo Jiménez dio un abono de trece funciones con los siguientes costes en reales²⁰⁹⁹:

	Diario	Abono
Palcos principales y plateas	80	60
Butacas	12	10
Delanteras de palco segundo	6	5
Respaldos de ídem	5	4

Las cantidades son comparables en condiciones, ya que con dos años de diferencia la inflación no es representativa. En el primer caso el abono en platea por doce funciones cuesta 60 reales y en el segundo caso 70 reales por trece funciones. Es decir, el desembolso era aproximadamente el mismo. De hecho, en el caso de Jiménez la propia prensa al anunciarlo indicaba que la empresa sólo daría cinco funciones cada semana y “así y todo vemos que el

²⁰⁹⁷ Entendemos que la prensa la denominaría como italiana debido a que numerosos componentes provenían de dicho país (Fávaro, Pergolani o Giordani) así como por los títulos que anunciaban en su cartel (*Nabucco*, *La traviata*, *Norma*, *Il trovatore* o *Rigoletto*).

²⁰⁹⁸ *Gaceta de Galicia*, 10 de enero de 1881.

²⁰⁹⁹ *Gaceta de Galicia*, 10 de febrero de 1883.

precio de palcos y plateas es el de 60 reales, en lugar de 70 que costaban en la anterior temporada²¹⁰⁰; de esto se deduce que se tomaban los precios como un medidor de la calidad de las agrupaciones y del nivel de sus artistas. Una butaca por la época en el Teatro Apolo de Madrid costaba tres reales y una entrada en el paraíso del Liceo de Barcelona costaba seis reales, para que tengamos una referencia (Temes, 2014: 171).

Veamos ahora la comparativa en los precios de las entradas de dos compañías españolas de zarzuela en la década de 1880: la de Ramón Estellés (1880) y la de Eduardo Berges (1888).

En 1880 la compañía de zarzuela dirigida por el maestro Ramón Estellés dio un abono por diez funciones con los siguientes precios²¹⁰¹:

Por abono	
Platea (sin entrada)	36 reales
Palcos principales (sin entrada)	36 reales
Butacas (sin entrada)	5 reales
Delantera de palco 2º (sin entrada)	3 reales
Respaldo (sin entrada)	2 reales
Delantera de grada (sin entrada)	1'50 reales
A diario	
Plateas (sin entrada)	44 reales
Palcos principales (sin entrada)	44 reales
Butacas (sin entrada)	6 reales
Delantera de palco 2º (sin entrada)	4 reales
Respaldo (sin entrada)	3 reales
Delantera de galería 1ª fila (sin entrada)	2 reales
Delantera de galería 2ª fila (sin entrada)	2 reales
Entrada general	1 real

Saltamos a 1888 con la compañía de zarzuela de Eduardo Bergés con un abono por catorce representaciones con estos precios²¹⁰² -también en reales-:

	Por abono	A diario
Palcos principales y plateas (sin entrada)	48	70
Butacas (sin entrada)	8	10
Delanteras de palco segundo (sin entrada)	4	6
Respaldos de ídem (sin entrada)	3	5
Entrada general (sin entrada)		4

En esta ocasión, la de la visita de Bergés, se comentaba en la prensa local lo “relativamente barato” de los precios del abono, “dada la importancia de la compañía, que se dice ser la primera de España”²¹⁰³. Si cotejamos estos precios con los de la compañía de Sanmarti vemos que son más baratos, un abono en platea por diez funciones con Estellés eran 36 reales mientras que con Berges eran 48 reales por catorce funciones; teniendo en cuenta los siete años de diferencia y la subida del coste de la vida, es mayor esta diferencia, pero en el

²¹⁰⁰ *Gaceta de Galicia*, 12 de febrero de 1883.

²¹⁰¹ *Gaceta de Galicia*, 8 de enero de 1880.

²¹⁰² *Gaceta de Galicia*, 6 de julio de 1888.

²¹⁰³ *Gaceta de Galicia*, 6 de julio de 1888.

comentario de prensa querían, sobre todo, resaltar el hecho de que una compañía de este nivel artístico viniese por estos precios a provincias.

Con estos ejemplos observamos el mayor coste de las entradas para las funciones de ópera que para las de zarzuela. Tomando como referencia una entrada a diario, es decir, fuera de abono, vemos que las compañías de zarzuela de Jiménez y Sanmarti costaban 80 reales, contra 44 reales de la compañía de Estellés.

Como referencia del coste de entradas para conciertos instrumentales, no representaciones de ópera o zarzuela, tomaremos el caso de la Sociedad de Conciertos dirigida por José Curros, que en 1891, ya con los precios en pesetas²¹⁰⁴, dio un abono por cuatro conciertos²¹⁰⁵:

	Por abono	A diario
Palcos principales	5	7.50
Plateas	5	7.50
Butacas	0.75	1
Delanteras de palco 2º	0.30	0.25
Respaldos de ídem ídem	0.20	0.25
Entrada general	0.75	0.75

Era habitual la subida de precios puntualmente para alguna función de ópera o zarzuela debido al sobrecoste de traer mayores decorados o mejores trajes. Esto era común en todos los teatros de esta época: los precios se elevaban puntualmente cuando se trataba de compañías de más categoría o cuando las representaciones requerían de un aparato escénico especial, causa esta última por la que las empresas se reservaban el derecho de aumentar los precios de algunas funciones de abono (Álvarez Hortigosa, 2012: 441).

Encontramos en numerosas ocasiones la siguiente frase junto al anuncio de los precios de los abonos y/o entradas: “La empresa se reserva el derecho de aumentar el precio de localidades y entrada, en las obras de aparato. Las localidades abonadas no sufrirán aumento alguno”²¹⁰⁶. Este fue el caso de la representación de *La Dolores* de Bretón en el verano de 1895 y para la que subieron el precio de las entradas -aunque respetando el de los señores abonados- justificando que esto se debía al decorado y vestuario, “en vista de los grandes gastos que origina su representación”²¹⁰⁷, aunque posiblemente también influyese la novedad de esta ópera²¹⁰⁸. Lo precios para el resto del abono habían sido:

Palcos principales sin entrada	17ptas
Id. plateas sin entrada	17ptas
Butacas sin entrada	2'50ptas

²¹⁰⁴ Como bien explica José Luis Temes (2014: 170-171), en 1850 la unidad monetaria en España era el real que se mantuvo vigente hasta la expulsión de Isabel II en 1868 cuando se pasó a la peseta con una equivalencia de cuatro reales igual a una peseta.

²¹⁰⁵ *Gaceta de Galicia*, 9 de abril de 1891.

²¹⁰⁶ *Gaceta de Galicia*, 10 de enero de 1881.

²¹⁰⁷ *Gaceta de Galicia*, 5 de julio de 1895.

²¹⁰⁸ Esta ópera de Tomás Bretón se había estrenado el 16 de marzo de 1895 en el Teatro de la Zarzuela y llegó ese mismo verano a Santiago de Compostela.

Delanteras de palco 2º sin entrada	1'25ptas
Respaldos de ídem sin entrada	1ptas
Entrada general	1pta

Otros ejemplos fueron los montajes de *Tosca* en 1906, en el que se especificaba en la publicidad que “los precios se alteran teniendo en cuenta el gran aparato de esta obra”²¹⁰⁹, y el estreno de *Las golondrinas* en 1914, para el que “la empresa se ve obligada a aumentar considerablemente los precios, pero esto no regirá con los señores abonados”²¹¹⁰ y volviendo a los “precios ordinarios”²¹¹¹ en las siguientes repeticiones. Estos aumentos de precios no persuadían al público de asistir, tal como comentó la prensa al día siguiente del estreno compostelano de *Las golondrinas*, diciendo que “no importó, para que el coliseo se llenase, que la empresa hubiese aumentado considerablemente los precios de las localidades”²¹¹². Encontramos comentarios en la prensa coruñesa de la época en relación también a los precios y cómo esto repercutía en la asistencia de público y su tipo (Iglesias de Souza, 1981-1983:106):

Si bien en “calidad”, no así en “cantidad” -y esto es lo más importante para la Empresa- concurre el público a nuestro Teatro Principal. Y la cosa se explica: exigir “seis reales” de entrada a los asistentes a las localidades bajas; se comprende, toda vez que a ellas van familias acomodadas que no hacen sacrificios con el exceso; pero imponérselos a los buenos aficionados que acuden a los pisos altos, es abuso al que aquí no estamos acostumbrados, y, claro está, trae consigo el retraimiento, circunstancia que debe pesar en el ánimo de la empresa para hacerla comprender que hacen más muchos pocos que pocos muchos. Téngalo presente para la renovación del anunciado abono.

En alguna ocasión la empresa del teatro expresó el deseo de poder ofertar precios más reducidos, pero que no podía ser así debido a “los grandísimos gastos que supone la compañía y los subidos derechos de propiedad de muchas obras”²¹¹³; tal fue el caso de la compañía de “género grande, ópera española y género chico de altura” dirigida por el maestro Ventura y Ramón Navarro, aunque en posteriores funciones decidió asumir este sobre coste, anunciándolo así en la prensa local: “aunque son muy elevados los derechos de representación de *La Bohème* la empresa no sube los precios. Esta actitud de la empresa es digna de aplauso”²¹¹⁴.

Pasaremos a una función de principios del siglo XX para seguir viendo la evolución de los precios, tomando como ejemplo un abono por 12 representaciones de la compañía cómica-lírica de Antonio Moya:

Precios por abono.- Palcos principales y plateas sin entrada, 10 pesetas.- Butacas con entrada, 2'50 id.- Delanteras de palco segundo con id., 1'75 id.- Respaldos de id. con id., 1'50 id.

²¹⁰⁹ *El Eco de Santiago*, 7 de junio de 1906.

²¹¹⁰ *El Eco de Santiago*, 1 de abril de 1914.

²¹¹¹ *El Eco de Santiago*, 23 de abril de 1914.

²¹¹² *El Eco de Santiago*, 23 de abril de 1914.

²¹¹³ *El Eco de Santiago*, 2 de enero de 1908.

²¹¹⁴ *El Eco de Santiago*, 29 de enero de 1908.

Precios a diario.- Palcos principales y plateas sin entrada, 15 pesetas.- Butacas con entrada, 3id.- Delantera de palco segundo con id., 2 id.- Respaldos de id. con id., 1'75 id.- Entrada general 1 peseta.²¹¹⁵

Ya en los últimos años de nuestro estudio, aparecen numerosos pases por las tardes en los que variaban los precios en función del horario. En el caso de las famosas, y más que habituales, funciones de moda y de las funciones por secciones, era habitual encontrar en la prensa local menciones del tipo de “la zarzuela en 3 actos [...] a precios de sección doble”²¹¹⁶, “a pesar de presentarse dos obras, los precios que regirán son de sección sencilla”²¹¹⁷ o “a pesar de ser *sección triple*, los precios son de *sección doble*”²¹¹⁸. Con la llegada del género chico y las sesiones breves de una hora de duración, los espectáculos se volvieron muy asequibles, lo que hacía que ver algunas obras en el paraíso costase casi lo mismo que un café (Temes, 2014: 141). En marzo de 1914 se empezaron a implantar las funciones por horas durante la visita de la compañía de zarzuela de Andrés López, llegando a darse cinco funciones por las tardes como, por ejemplo, el 25 de marzo, en el que se interpretaron: a las 17h *El gitanillo*, a las 18.15h *La revoltosa*, a las 19.15h *La verbena de la paloma*, a las 21.30 *Los guapos* para terminar a las 22.30h con *El señor Joaquín*; la empresa estipuló precios “al alcance de todos los bolsillos”²¹¹⁹ con palcos a 4 pesetas y las butacas a 1 peseta.

Veamos un ejemplo de los precios en las funciones de otra naturaleza, como era el caso de las veladas literarias y musicales tan frecuentes en este coliseo. En el año 1899, para un evento de este tipo organizado por la Liga Gallega de Santiago en honor a Juan Montes, los precios eran²¹²⁰:

Palcos principales y plateas, sin entrada 15 pesetas.
Butacas, sin idem, 2'50.
Delantera de palco segundo; sin idem, 1'25.
Respaldo de palco segundo, sin idem, 1.
Entrada general, una peseta.

Para poner en contexto estos precios por conciertos instrumentales, tomemos como referencia que la compañía cómico-lírica de Antonio de Moya en 1900 cobraba por una función 15 pesetas -precio de diario, en abono de doce representaciones sería de 10 pesetas²¹²¹-. Así que vemos que las veladas literario-musicales se ponían al nivel de una función de ópera o zarzuela, mas hay que tener en cuenta que en estas veladas no había tantos gastos de desplazamiento de los artistas desde fuera de la ciudad, debido a que normalmente participaban personalidades de la burguesía compostelana, por lo que debía quedar más margen de beneficios para las causas benéficas.

También había ocasiones en las que se realizaban rebajas en los precios. El 1 de marzo de 1889 la compañía de zarzuela dirigida por José Portes dio como despedida de la ciudad una

²¹¹⁵ *Gaceta de Galicia*, 5 de julio de 1895.

²¹¹⁶ *El Eco de Santiago*, 21 de marzo de 1914.

²¹¹⁷ *El Eco de Santiago*, 27 de marzo de 1914.

²¹¹⁸ *El Eco de Santiago*, 28 de marzo de 1914.

²¹¹⁹ *El Eco de Santiago*, 16 de marzo de 1914.

²¹²⁰ *El Eco de Santiago*, 4 de noviembre de 1914.

²¹²¹ *El Eco de Santiago*, 18 de abril de 1900.

función en la que se representaba *Cádiz* y para la que se anunciaba una “gran rebaja de precios”²¹²² con entradas a 2 reales, mientras que la entrada general en este abono había venido costando 4 reales. Otras razones para estas reducciones en el coste eran los casos en los que se repetían determinadas obras, se cobraba más por los estrenos, ya fuese por la novedad de la ópera/zarzuela o por el sobrecoste de decorados y vestuario para una única función; ejemplo de esto fue el pase del 31 de julio de 1891 de *Los Hugonotes* de Meyerbeer, que se representaba por segunda vez en el coliseo compostelano y se anunciaba en prensa con el titular de “gran rebaja de precios”²¹²³, o *Norma* de Bellini en este mismo abono el 2 de agosto²¹²⁴.

Otra razón para la reducción de precios en ciertas funciones era la repetición de abonos, es decir, muchas compañías venían para dar un único abono cerrado por un número determinado de funciones, pero si éste tenía éxito decidían prolongar su estancia en Santiago para dar un segundo e incluso tercer abono. Este fue el caso de la compañía de ópera del Sr. Giovannini en 1906 que, debido al éxito del primer y segundo abono en el coliseo de la Rúa Nova, decidió dar un tercer abono para el que “los precios de las localidades son mucho más económicos”²¹²⁵; estos precios fueron:

Palcos principales y plateas sin entrada: abono, 15 pesetas y 20 diario.
Butaca con entrada: 3 pesetas y 4 id.
Delantera de palco segundo con id., 1'50 y 2.
Respaldo de id. con id.: 1'25 y 1'50.
Entrada general 1 peseta.

Durante el abono de esta misma compañía, se solicitó a la empresa del teatro por parte de la prensa que se redujesen los precios de los asientos del palco segundo para favorecer la asistencia de determinadas clases, cosa que fue acatada por dicha empresa²¹²⁶.

Cuando llegó el cine al Teatro Principal la prensa local comentó que al interés de las películas proyectadas se le unía “unos precios baratísimos -cosa que desmiente a los que propagaron que los precios iban a ser exorbitantes- y contéstese en conciencia si por menos dinero pueden pasarse dos horas más agradables que las que se pasan en el Teatro Principal”²¹²⁷.

Era habitual dar funciones extraordinarias al final de los abonos de las temporadas y que fuesen a beneficio de algunos solistas de las compañías, instituciones de la ciudad o para recaudar fondos para los afectados por desastres naturales o por la guerra. El 21 de octubre de 1848 y la del 29 de mayo de 1851 las funciones extraordinarias fueron a beneficio de la Casa Hospicio de Santiago de Compostela²¹²⁸, el 8 de agosto de 1872 la última función del abono de la compañía de ópera italiana fue a beneficio de Ana Ferrer²¹²⁹, 17 julio 1873 a beneficio

²¹²² *Gaceta de Galicia*, 28 de febrero de 1889.

²¹²³ *Gaceta de Galicia*, 30 de julio de 1891.

²¹²⁴ *Gaceta de Galicia*, 1 de agosto de 1891.

²¹²⁵ *El Eco de Santiago*, 12 de junio de 1906.

²¹²⁶ *El Eco de Santiago*, 1 de junio de 1906.

²¹²⁷ *El Eco de Santiago*, 28 de noviembre de 1914.

²¹²⁸ *Diario de Santiago*, 20 de noviembre de 1848.

²¹²⁹ *La Gacetilla de Santiago*, 8 de agosto de 1872.

del primer tenor de la compañía de zarzuela D. Sebastián Beracoechea²¹³⁰, el 31 de octubre de 1879 el dinero recaudado por las entradas se destinó a los afectados por las recientes inundaciones en Levante²¹³¹, el 20 de abril de 1884 el concierto fue a beneficio del segundo contralto de la Catedral compostelana José Castro...

Otra información de carácter económico que encontramos en esta investigación fue la publicada en la prensa local en el caso de ciertas funciones de carácter benéfico para recaudar fondos para desastres naturales, guerras o desgracias varias. El 7 de marzo de 1880 el concierto fue dedicado a los afectados por el desbordamiento de los ríos Sar y Sarela a su paso por Padrón; la prensa publicó *a posteriori* los datos de la recaudación y los distintos gastos resumiendo con total transparencia lo recolectado para la causa:

INGRESOS	
Doce palcos principales, a 36 reales cada uno	432
Once palcos plateas, a 36 reales cada uno	396
Ciento cincuenta butacas, a 6 reales cada una	900
Cuarenta y cinco delanteras de palcos a 4 reales	180
Nueve respaldos de id., a 3 reales	27
Trescientas setenta y siete entradas a 4 rs cada una	1.508
Una media ídem	2
Total de ingresos	3.445
GASTOS	
Alquiler del Teatro	300
Alumbrado por gas	130
Orquesta de Capilla	130
A los asistencias y tramoyista	40
A los acomodadores	13
Al Conserje del Teatro	12
Al portero del ídem	8
Al cobrador D. Antonio Fernández	45
Al mismo, por el arreglo de las localidades	6
Al repartidor de programas	8
Al conserje del “Orfeón Compostelano” por repartir las localidades y otros trabajos	8
Por impresiones	100
Por sobres y cartulina	8
Por cinco libras de bujías a 4 reales cada una	20
Por conducir un piano, banqueta y atril	41
A D. Urbano Anido por afinar el piano	41
Por componer un atril	8
Gastos extraordinarios	
Total de gastos	878 ²¹³²

En esta tabla observamos todo el personal involucrado en una función del Teatro. El sistema de contratación del personal en los teatros de la época era siempre por día trabajado; desde el acomodador hasta los cantantes y los músicos, pasando por el apuntador, recibían su

²¹³⁰ *El Diario de Santiago*, 17 de julio de 1873.

²¹³¹ *Gaceta de Galicia*, 31 de octubre de 1879.

²¹³² *Gaceta de Galicia*, 12 de marzo de 1880.

remuneración según la tarifa por día trabajado de ensayo y de función, y en caso de enfermedad no recibían estipendio alguno, lo que era también una buena razón para que muchos trabajadores del entorno teatral y musical mantuvieran sus trabajos más estables (Temes, 2014: 171), como era el caso de los músicos de la Catedral compostelana.

Otro ejemplo de este tipo fue la recaudación de la velada del 10 de diciembre de 1893, que se destinó a las familias que habían sido víctimas de la catástrofe de Santander²¹³³.

Hace alusión Ramón Sobrino (1997: 227) a que la diferencia de precios entre unos espectáculos y otros hizo que el público se decantara frecuentemente por los espectáculos que exigían menor desembolso económico.

También se ve la diferencia de rango entre los distintos teatros (Teatro Principal, Teatro Circo o el Salón Apolo) que convivieron en Santiago en ciertas épocas, observando los costes de las entradas de cada uno de ellos. En 1889 en el Teatro Principal la entrada general costaba 4 reales, mientras que en el Teatro Circo sólo 2 reales; de esto deducimos el mayor nivel o rango del coliseo de la Rúa Nova, así como de la calidad de sus espectáculos²¹³⁴. En febrero de 1911 se encontraba en el Salón Apolo la compañía de zarzuela de Félix Angoloti y en el Teatro Principal la compañía de zarzuela de Francisco Ríos; los precios del Salón Apolo eran de localidades de preferencia a 1 peseta y las de general a 50 céntimos²¹³⁵, mientras que las del Teatro Principal eran: palcos y plateas sin entrada a 15 pesetas, butacas con entrada a 3, delanteras de palco segundo a 2, respaldos de palco segundo a 7 reales y entrada general a 1 peseta²¹³⁶.

7.2. CRÍTICAS MUSICALES

Como ya vimos anteriormente, muchas de estas noticias no llegan a críticas, sino que son meras descripciones de lo sucedido, reacciones del público, resumen del libreto o incidencias de las funciones; es decir, no existe una crítica especializada ni publicaciones periódicas exclusivas de temática musical, al menos en esta época, en Santiago de Compostela. Como indica Casares, aunque las críticas, en la mayor parte de las ocasiones, aparecían sin firma, se concluye que algunos medios tenían una persona fija que se dedicaba a las tareas musicales (Casares Rodicio, 1995b: 464); mayoritariamente los comentaristas no poseían una formación musical, con lo que sus comentarios se ceñían a hacerse eco de los comentarios del público o a loar al compositor (Casares Rodicio, 1995b: 474); daban cobertura a todo tipo de espectáculos, desde zarzuelas y óperas o toros (Temes, 2014: 189).

Hay que recordar que, tal como expresaba George Bernard Shaw (Gómez Amat, 1984: 233) “el crítico debe recordar constantemente a su lector que está leyendo la opinión de un solo hombre, y que debe tomarla en lo que vale”, por lo que las apreciaciones siempre se

²¹³³ Tras declararse un incendio a bordo del vapor de cabotaje “Cabo Machichaco”, la explosión de su cargamento de dinamita mató en un instante a más de quinientas personas, hirió gravemente a otras tantas y destruyó dos calles enteras de la ciudad.

²¹³⁴ *Gaceta de Galicia*, 1 de febrero de 1889.

²¹³⁵ *El Eco de Santiago*, 31 de enero de 1911.

²¹³⁶ *El Eco de Santiago*, 16 de febrero de 1911.

deben tomar a título personal, aunque en ocasiones las puedan expresar de manera que pueda hacerse referencia al gusto general del público.

Un redactor de la *Gaceta de Galicia* explica en 1881 cómo la opinión de sus congéneres, en el caso de los periódicos no especializados, no tiene la relevancia que merece, y suelen moverse por simpatías, lo cual resulta parcial, pasando de ser críticos a simples cronistas:

Cuando los periódicos no son especiales, el juicio que sus redactores forman no tiene el valor ni la importancia que en otro caso merece; y aun entonces entra por mucho la simpatía y la amistad y otro género de consideraciones que contribuyen a que muchas veces no sea todo lo imparcial que debiera.

He aquí porque nos despojamos voluntariamente del carácter de críticos para concretarnos al papel de cronistas, y no nos lo censuran nuestros lectores, toda vez que no es un pecado para un periodista confesar que no entiende lo bastante de una cosa para convertirse en juez de ella y arrastrar la responsabilidad que trae consigo contribuir inconscientemente a crear o a menguar reputaciones artísticas.²¹³⁷

La situación de la crítica musical en Santiago se correspondía con la de otras ciudades de su contexto y época. En Ferrol las preocupaciones de los críticos musicales eran las mismas que las de los compostelanos, como las quejas por el retraso del inicio de las funciones, la duración excesiva de las obras, provocando la salida del teatro a horas intempestivas, el desagrado del género chico, a pesar de los llenos de público cuando se interpretaban obras de este tipo, o el gusto por destacar que los decorados fuesen nuevos, variados y realizados por pintores conocidos de la época (Ocampo Vigo, 2011). Por cercanía geográfica, citaremos el caso de Portugal, donde los redactores que se encargaban de las actividades musicales tampoco solían tener formación musical (Cymbron, 2012: 214):

Nesta época, a crítica musical era essencialmente publicada nos jornais diários e nos periódicos culturais e literários e era frequentemente escrita por literatos ou melómanos sem formação musical. Ao contrario do que acontecia noutros países, os poucos periódicos teatrais existentes não eram apoiados pelas editoras literárias ou musicais e tinham normalmente uma vida muito curta, mas em compensação, também não eram obrigados a elogiar os compositores da casa. No entanto, davam vozaos partidos que apoiavam ou se opunham a um determinado empresario, e temos por isso de admitir que as opiniões que veiculavam eran muitas vezes tendenciosas (veja-se por exemplo a rivalidade entre as informações veiculadas pelos jornais *O raio theatral* e *A revista dos theatros* a propósito de Nabucco em 1843).

En el caso de Jerez, los propios cronistas señalaban los motivos que les llevaban a escribir breves crónicas, cuyo carácter era más informativo que propiamente crítico: el poco espacio del que disponían en las publicaciones periódicas sobre teatro, el hecho de que las obras que se estrenaban en provincias ya habían sido juzgadas por la crítica madrileña sobradamente, no se encontraban capacitados para llevar a cabo un análisis razonado de las obras interpretadas, o que a la mayoría del público que leía la prensa no le interesaban reseñas amplias sobre teatro (Álvarez Hortigosa, 2012: 475).

²¹³⁷ *Gaceta de Galicia*, 14 de febrero de 1881.

Era habitual que los críticos saliesen del teatro a altas horas de la noche tras las funciones y se dirigiesen a las redacciones, o algún café, donde escribían apresuradamente sus notas (Temes, 2014: 187). En numerosas ocasiones, al día siguiente de una función aparecían unas simples líneas en los medios compostelanos indicando que, debido a las deshoras a las que había terminado la función²¹³⁸, la crítica aparecería al otro día junto con la de la siguiente representación.

No faltaron tampoco las rivalidades entre redactores de distintos medios informativos e incluso de distintas ciudades gallegas. A raíz de una crítica emitida sobre *Lucia di Lammermor* y la cantante Emma Romeldi en la *Gaceta de Galicia* del 21 de marzo de 1882, surgió un debate con *El Diario de Lugo* sobre la profesionalidad de las personas que realizaban las reseñas musicales en el diario compostelano²¹³⁹. La *Gaceta* alegaba que apoyó sus comentarios en “una persona perita en el divino arte”²¹⁴⁰ de la misma manera que lo hacían los periódicos madrileños “cuyos revisteros se valen de músicos reputados para hacer el juicio musical de las partituras que se ejecutan en el Teatro Real, lo que no acontece por lo visto al Diario lucense que tiene la indecible dicha de contar entre sus redactores, a algún Peña y Goñi, Gounod”²¹⁴¹; admitían los compostelanos que no tenían ningún especialista musical en su redacción pero que sabían asesorarse cuando era el caso. En respuesta, los de Lugo, reprodujeron las opiniones de la revista *El Libredón* que no dejaban en buen lugar a la cantante diciendo que “hizo todo lo que pudo y sacó todo el partido que le ha sido posible sacar de su interesante papel [...] el público afecto a la diva aplaudió quizás más de lo justo”²¹⁴² frente a las más que indulgentes palabras de la *Gaceta* que seguramente exageró sus alabanzas debido a su cariño hacia la artista.

Las razones de estas rivalidades podrían deberse a cuestiones de rangos o niveles entre ciudades. En un texto de *El diario de Lugo* sobre el fracaso de Emma Romeldi en el Teatro Real se ven estas puyas entre A Coruña, Ferrol, Santiago de Compostela y Lugo a raíz de que *El Anunciador* se dirige al *Diario de Ferrol* diciéndole, con bastante ironía, que “lo que no es bueno para dicho teatro [Teatro Real] es bueno para teatros de cuarta o quinta clase como los nuestro. En este está incluido el Teatro de la Coruña”²¹⁴³ y añade que “ya han concluido los tiempos en que las provincias os rendían pleito-homenaje en todo, hasta en ciencias, en letras y en arte”²¹⁴⁴ para terminar dándole el consejo a la Srta. Romeldi de que huyese de la amista de *El anunciador* coruñés²¹⁴⁵.

Aunque hubo desavenencias y cruces de impropiedades entre los críticos musicales, que se contestaban de unos medios a otros, también en ocasiones demostraron su admiración y

²¹³⁸ Excusaba Borghi lo escueto de su crítica en una ocasión debido a que “no hay ni espacio, ni ganas de hacer revista a la una de la madrugada” (*El Eco de Santiago*, 7 de mayo de 1897).

²¹³⁹ Estos piques entre ambos ya venían de antiguo y no sólo por este tema musical. Por poner un ejemplo, el compostelano se molestó por que el lucense le llamó *Gaceta de Santiago* en lugar de *Gaceta de Galicia* (aunque los de Lugo alegaron que fue simplemente por especificar su procedencia y no por hacerle de menos) y éste último aprovechó para ensalzar al ya desaparecido *Diario de Santiago* en detrimento de la *Gaceta* (*El diario de Lugo*, 10 de marzo de 1882).

²¹⁴⁰ *Gaceta de Galicia*, del 21 de marzo de 1882.

²¹⁴¹ *Gaceta de Galicia*, del 21 de marzo de 1882.

²¹⁴² *El diario de Lugo*, 25 de marzo de 1882.

²¹⁴³ *El diario de Lugo*, 3 de marzo de 1882.

²¹⁴⁴ *El diario de Lugo*, 9 de marzo de 1882.

²¹⁴⁵ *El diario de Lugo*, 9 de marzo de 1882.

respeto, como fue el caso de Fregolí, que realizaba la siguiente afirmación²¹⁴⁶, como introducción previa a la crítica musical del día, en respuesta a los cumplidos recibidos previamente por parte de Fra Diabolo²¹⁴⁷ y en la que admite que no es más que “un petit aficionado”:

Gracias, muchas gracias, caro amigo por los benévolos juicios que haces de mis crónicas del Teatro, que no revelan más que la afición y entusiasmo por la buena música, que constituye el repertorio clásico de los grandes hombres, de esos que ya pasaron, dejando estela luminosa del genio en las cinco líneas del pentagrama. [...] éste a quien tú elogias y en verdad no es más que un *petit* aficionado, que rindiendo culto al *bell canto*, reproduce sus impresiones más o menos acertadas, pero no tanto como tu querido Fra Diabolo quieres conceder, al honrarme con el aplauso, tan estimable como cariñoso, por ser hijo del afecto y de la galantería.

García Caballero (2002: 591-597) clasifica las críticas musicales de la prensa compostelana, entre 1875 y 1900, en tres grupos, según los estilos de los textos: reseñas informativas, crónicas extensas que incluyen un resumen del argumento de la obra o reacciones del público y, por último, comentarios críticos con análisis de valores artísticos y técnicos acerca del desarrollo de la representación.

A lo largo de los 74 años que analizamos en esta tesis de la existencia del Teatro Principal de Santiago de Compostela, vemos una clara evolución en las críticas sobre los conciertos realizados en este recinto. Comencemos por la primera crítica que encontramos el 12 de enero de 1841 en *El Iris de Galicia*, que era bastante escueta, sin perderse en florituras sobre la actuación de la compañía de la que formaban parte las hermanas Carlota y Cristina Villó; comenzaba con unas palabras de alabanza hacia el edificio, en especial hacia las decoraciones de Ángel Palmerani, para pasar a la compañía cómica, para la que tenía menos elogios, describiéndola como “que hablando con lisura nos parece bastante mala”²¹⁴⁸, pero salvando la parte de las hermanas Villó:

Creeríamos eclipsar nuestra afición a la música si no tratásemos de pagar un débil tributo de nuestra consideración a las Señoras Villón, que tuvimos el gusto de oír canta la noche del jueves. Desde luego preveíamos que la Sra. Carlota Villó tenía bastante confianza en su mérito, cuando por el anuncio observamos quería sorprender a los filarmónicos Santiagueses, empezando por la difícil cuanto hermosa Aria de tiple de *Robert le Diable*, del célebre *Mayerbeer* (y no *Massirber* como neciamente dicen los anuncios de que se habrán reído las Señoras Villós, tanto como nosotros) nosotros aunque legos en la música, si bien con una afición desmedida, creemos hacer justicia a las Señoras Villós, diciendo que cantaron una y otra Aria con maestría; sobre todo la *stretta finale* de la primera, hubiera gustado al mismo *Mayerbeer* si estuviese en el teatro. El Duo con que dieron fin estas dos jóvenes; si bien hartamente conocido y repetido, ha merecido estrepitosos aplausos del público; cuyo fallo agrada más a las Señoras Villós, que el nuestro aunque simpático.

²¹⁴⁶ *Gaceta de Galicia*, 30 de noviembre de 1899.

²¹⁴⁷ Alias tomado de la ópera cómica homónima de Daniel Auber estrenada en París en 28 de enero de 1830 o del apodo de Michele Pezza quien había sido un forajido italiano que se resistió a la ocupación francesa de Nápoles.

²¹⁴⁸ *El Iris de Galicia*, 12 de enero de 1841.

En la década de 1850 encontramos un tipo de crítica más extensa y detallada, en el sentido del análisis uno por uno de los artistas que conformaban la compañía como fue el caso de la crítica dedicada en *El Eco de Galicia* a la ópera *Ernani* que se representaba en el coliseo compostelano. En este ejemplo ya vemos una definición minuciosa de cada personaje junto con el artista que lo interpretaba, además de la calidad de las voces y del desempeño de sus papeles. Podemos intuir que, a pesar de no estar firmado el texto, el redactor era alguien instruido en la música, por el uso de terminología específica, como: *tremante*, *spionatto*, tiple *sfogatta*, o el conocimiento de que el Sr. Pagan era de la escuela de Enrico Tamberlick. Comienza el texto indicando que sólo hacen mención a los principales rasgos que percibieron en la primera representación de la citada ópera y que en las siguientes críticas se ocuparían del resto de cuestiones, como coros y partes secundarias. En el inicio del texto observamos el amplio conocimiento del redactor sobre la obra y su estructura, definiendo que las cavatinas, dúos y coros son ejecutados por las músicas de los regimientos; lo cual podía parecer una ventaja a primea vista para los cantantes, pero que termina por ser un inconveniente accidental, dado que “las reminiscencias se adelantan a la representación y los apasionados de la música se confunden con los *repetidores* del *spartito*”²¹⁴⁹. Define esta obra como una “ópera de movimiento de acción, de pasión, de transportes difíciles, de acordes vigorosos y de *tutti* arrogantes. Es una música viva, enérgica, voluntariosa, romántica [...] música que agota la voz de un cantante”²¹⁵⁰. Reproducimos a continuación la parte en la que analiza uno por uno los papeles principales y el trabajo de los cantantes que los desempeñaron:

Elvira (*doña Carlota Villó de Ramos*) es una *prima donna* cuya vocalización fácil y correcta corresponde a su buen estilo y ejecución inteligente. La flexibilidad de su voz sostiene la alta *tessitura* de las tiples de Verdi. Las modulaciones de su canto hábilmente sostenido para las *fioritures* salvan la extensión de su voz, y arrancando vivos y generales aplausos del público. Es una artista de conciencia y de corazón. La dulzura de su órgano vocal tanto baja a las notas de *mezzo soprano* que ejecuta con admirable claridad como sube con las notas agudas de una tiple *sfogatta*. Para las personas que por el espíritu corruptor de la moda se preocupan con las *notas gordas* de los tiples, al gusto contemporáneo, la *Villó de Ramos* no contará con una extensión de voz rápida y movable empero para nosotros, es una tiple de correcta vocalización y de inteligente flexibilidad.

Hernani (*Sr. Pagan*) es un tenor de voz pura y simpática: su canto es de un gusto delicado. Su acción dramática da realce a todo cuanto canta. Es un actor dramático de realce a todo cuanto canta. Es un actor de la escuela de Tamberlik, aunque menos *sfogatto*: en los recitales, aun en los pasos de segundo orden todo lo tiene presente, todo lo canta y lo hace con simpática cadencia. Es un tenor de voz arreglada, que toma cuerpo en algunas notas, aunque parece a primera vista que solo modula con frescura cuatro o cinco puntos. Este es un error del momento: el señor Pagan es un cantante de voz arreglada, pero que se desarrolla lentamente en el canto porque reconoce a fuer de artista inteligente, que los transportes no deben ser anticipados en perjuicio de la voz, sino ejecutados con los grandes golpes de instrumentación.

Carlos V. (*señor Hernández*) es un barítono de voz extensa y sonora. Confiado en las facultades de que le ha dotado pródigamente la naturaleza es valiente y atrevido en su ejecución, la que procura suavizar con un *tremante* de buen efecto en el canto *spionatto*. En el acto primero del *Hernani* sostiene, por ejemplo, con

²¹⁴⁹ *El Eco de Galicia*, 4 de febrero de 1852.

²¹⁵⁰ *El Eco de Galicia*, 4 de febrero de 1852.

inteligente modulación el difícil y mágico acorde con la tiple. Nosotros creemos que el señor *Hernández* aún cantaría más, si valiese menos. Empero le debe mucho a la naturaleza para que el arte insista en sus prescripciones.

Cantantes como el señor *Hernández* nacen ya para la escena. Arrogantes o débiles nunca son amanerados.

Ruy Gómez de Silva (señor Fonti) en un bajo de voz sonora y corpulenta como su figura. Actor de conciencia siempre *canta* a medida que representa: de esta suerte sus modulaciones corresponden a su declamación: terrible si amenaza, graves si reprende, tranquilas si esperan. Su voz siempre cubre la letra como un raudal que se desahoga: el señor *Fonti* es un cantante de *bravura* que si algunas veces ensancha la entonación de las *partes cantabiles*, siempre salva sus transportes por la poderosa voz de que dispone.²¹⁵¹

A partir de la década de 1880 comenzamos a encontrar críticas con firma, aunque en su mayoría eran seudónimos. En Santiago, en esta época, no hay críticos musicales propiamente dichos, suelen efectuar las notas del teatro redactores, realizando simples crónicas o notas informativas. Tampoco ayuda a la calidad de las reseñas el que tengan que redactarlas por las noches al salir del teatro para entregarlas rápidamente para su publicación al día siguiente, a horas intempestivas. Algunos de estos artículos, aparecidos en la sección de “Espectáculos” o “Teatro”, van firmados con seudónimo de gente que, aun no siendo críticos profesionales, sí eran grandes aficionados con vastos conocimientos, como Borghi -firma habitual durante una época del *Eco de Santiago*-, Fragolí, Fra Diábol o Re-Fa-Sol-Si-La. Puntualmente hacen estas críticas músicos profesionales, con ocasión de conciertos excepcionales; como fue el caso de Manuel Chaves para el concierto dado por Sarasate en el Teatro Principal en 1886²¹⁵².

A continuación, recogemos las principales firmas que se encontraron más habitualmente en la hemeroteca manejada en la época estudiada, además de un ejemplo de las fechas en las que se encontraron críticas firmadas por ellos para hacernos una idea de la cronología:

- “M. O. y O.” - *Gaceta de Galicia*, 22 de febrero de 1881.
- Rosa Quem - *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1883.
- Abolengo - *Gaceta de Galicia*, 20 de marzo de 1885.
- Moraina²¹⁵³ - *Gaceta de Galicia*, 22 de julio de 1887. *Gaceta de Galicia*, 16 de julio de 1888.
- SNEL - *Gaceta de Galicia*, 23 de julio de 1887.
- A. Fernández T.²¹⁵⁴ - *Gaceta de Galicia*, 13 de julio de 1888.
- Atina - *Gaceta de Galicia*, 20 de febrero de 1889.
- J. B. C. - *Gaceta de Galicia*, 18 de noviembre de 1889.
- El revistero - *Gaceta de Galicia*, 1 de abril de 1893.
- N. - *Gaceta de Galicia*, 29 de abril de 1893.
- El otro revistero - *Gaceta de Galicia*, 30 de abril de 1893.
- A. M. El otro revistero - *Gaceta de Galicia*, 4 de mayo de 1893.
- Augusto Milón²¹⁵⁵ - *Gaceta de Galicia*, 25 de septiembre de 1894.

²¹⁵¹ *El Eco de Galicia*, 4 de febrero de 1852.

²¹⁵² *Gaceta de Galicia*. 23 de septiembre de 1886.

²¹⁵³ Según Fernández Caballero (2002: 595) se trata de Mariano Fernández Tafall.

²¹⁵⁴ Según Fernández Caballero (2002: 595) podría tratarse de Antonio Fernández Tafall.

- O de decote - *Gaceta de Galicia*, 16 de enero de 1895.
- Borghi - *El Eco de Santiago*, 9 de marzo de 1897.
- Stacatto²¹⁵⁶ - *El Eco de Santiago*, 15 de junio de 1906.
- MUTIS - *El Eco de Santiago*, 3 de diciembre de 1906.
- Juan de Billazak - *El Eco de Santiago*, 4 de mayo de 1910.
- CORCHEA - *Gaceta de Galicia*, 8 de octubre de 1911.
- EL MARQUÉS D. OLHEY - *El Eco de Santiago*, 31 de octubre de 1914.

A mayores de éstos, García Caballero (2002: 595) menciona a Rolandito, del que no hemos encontrado rastro entre los periódicos consultados.

Por número de intervenciones, de mayor a menor, el orden de estos críticos sería: Borghi (20), El revistero/O de decote (11), Atina/A. Fernández T. (7), Moraina (5), Abolengo/SNEL/Stacatto (3), Augusto Milón/MO.O y O./Rosa Quem/Juan de Billazak (2), N./MUTIS/CORCHEA/El otro revistero. A continuación, comentaremos el estilo de los más relevantes.

“Borghi” es, de todos, el que presenta el estilo más elaborado, demostrando tanto conocimientos musicales como técnicos de cultura general. Trabajó entre marzo y julio de 1897 para *El Eco de Santiago*. Fue habitual que comentase que no entendía los gustos del público compostelano por no haber asistido en masa a ciertas obras que lo merecían, las malas condiciones del teatro en el tema de las decoraciones, o lo intempestivo de los horarios de salida de las actuaciones. En la mayor parte de sus análisis comenzaba con un contexto o comentario sobre la obra y su compositor o época. Demostró su mordacidad en un ataque hacia el director del otro gran periódico compostelano, *Gaceta de Galicia*, dirigiéndole las siguientes palabras a Bibiano Fernández:

Pero vamos a ver bibianillo, Abogado-Veterinario, ¿por qué no te dedicas a hacer calceta, o a liar pitillos, o a llevar los chicos a la escuela? ¿Qué sabes tú de nada? ¿Te amoscas, porque tu alcance agoniza Cherubini del mismo? Y tus trabajos de cajista y mozo de máquina, no te dan tiempo para ver tu sección telegráfica preocupada sin duda, con lo de las cajas de juego? ¿No donan estas bastantes? ¿Qué te queda a ti por ser, golfo de la prensa?

Anda con Dios hermoso que en Nápoles de hijo ganarías más que con los alcances aquí... con los cuales dan gato por liebre a los pocos incautos que compran tu asqueroso papelucho.²¹⁵⁷

Esta actitud nos hace pensar que tras este seudónimo se escondía alguien con una buena posición social y al que no le preocupaba granjearse la enemistad de alguien tan poderoso como el propietario de un periódico y perteneciente a una familia vinculada a Montero Ríos.

Las notas de “El revistero” aparecieron en abril y mayo de 1893 en la *Gaceta de Galicia*. Eran escuetas y se centraban en los papeles principales de las obras y los artistas que los

²¹⁵⁵ Secretario general de la Universidad de Santiago de Compostela, director de *El Magisterio Gallego* y miembro activo del comité liberal de Santiago (Cores, 2001:61).

²¹⁵⁶ Este alias nos recuerda al usado por Ramón de Arana quien en ocasiones firmaba como Pizzicato.

²¹⁵⁷ *El Eco de Santiago*, 26 de mayo de 1897.

interpretaban. Llama la atención la situación de las críticas de “El revistero”, “El otro revistero” y “A. M. El otro revistero”. Todas fueron emitidas en abril y mayo de 1893. Las notas de “El revistero” eran simplemente descriptivas y más contenidas en sus loas, mientras las de los otros revisteros se extendían más y eran mucho más efusivas, siendo muy parecidas en su redacción, lo que nos hace pensar que se trataba de dos personas.

“O de decote” desarrolló su actividad en la *Gaceta de Galicia* entre enero y febrero de 1895, coincidiendo con las representaciones de la compañía de zarzuela de Eduardo Ortiz en el Teatro Principal. En sus textos demuestra conocer las obras tratadas, aunque no se pierde en cuestiones técnicas ni en excesivas alabanzas hacia los artistas.

En el caso de “A. Fernández T.” está claro que se trata del periodista Antonio Fernández Tafall, que era hijo de Manuel Bibiano Fernández, siendo ambos propietarios y directores de la *Gaceta de Galicia*, junto con Mariano Fernández Tafall. Firmó las críticas para la *Gaceta de Galicia* entre marzo y julio de 1888 para las visitas de los empresarios Modesto Subeyas y Eduardo G. Bergés. Sus escritos eran amplios en extensión, perdiéndose, en ocasiones, en temas ajenos a lo artístico y, aunque demuestra conocer el campo que trata, no realiza unos comentarios de los cantantes ni de las obras muy profundos, cayendo en frases manidas, como que “estuvieron felicísimos” o “los coros bastante afinados”²¹⁵⁸. Recordemos que fue miembro activo de la Tuna Compostelana, de ahí su especial cobertura a esta agrupación, como sucedió en la gira portuguesa de 1888 (Cores, 2001: 61).

Según Cores Trasmonte (2001: 77), “Moraina”²¹⁵⁹ era el apodo tras el que se escudaba Mariano Fernández Tafall, que era miembro de la tuna compostelana y formaba parte de la familia poseedora de la *Gaceta de Galicia* (era hermano de Antonio Fernández Tafall e hijo de Manuel Bibiano Fernández).

7.3. INFORMACIÓN MUSICAL NACIONAL E INTERNACIONAL

Estos comentaristas, en la prensa local, se mantenían también al día de lo sucedido en la crítica musical a nivel nacional y de los sucesos musicales en Europa y América.

En 1876, hablando de la zarzuela *Los comediantes de antaño*, se refería en *El Diario de Santiago* a Peña y Goñi con las siguientes palabras: “el distinguido crítico musical Sr. Peña y Goñi ha calificado como la reina de las zarzuelas atendiendo a su bellísima música que la convierte en una semi-ópera”²¹⁶⁰; y en otra reseña de Borghi en *El Eco de Santiago* de 1897 volvemos a encontrar otra cita sobre él acerca de *Lucia de Lammermoor*²¹⁶¹. No faltaban las referencias a las actividades musicales de Madrid:

LOS TEATROS DE MADRID

Hoy como ayer, es decir, hoy como el día en que escribí mi carta anterior sobre teatros, tengo que prescindir casi de modo absoluto del arte nacional, para

²¹⁵⁸ *Gaceta de Galicia*, 12 de marzo de 1888.

²¹⁵⁹ Cores Trasmonte lo recoge como Moraima sin embargo en las firmas de la *Gaceta de Galicia* aparece siempre Moraina.

²¹⁶⁰ *El Diario de Santiago*, 21 de abril de 1876.

²¹⁶¹ *El Eco de Santiago*, 10 de marzo de 1897.

ocuparme en el que nos importan de Italia y Francia –si es que por acaso el arte tiene patria y si admite para él la existencia de fronteras.-

Los teatros de ínfima categoría son los únicos en que se habla en idioma castellano, al parecer, aunque sintácticamente considerado no sea siempre castellano el lenguaje de la mayoría de las obras que en los coliseos de primera fila lo francés y lo italiano reina en absoluto, y allá va el público selecto a aplaudir obras que por regla general no entiende.

Aparte Dios de mi ánimo el nefasto propósito de censurar a las compañías extranjeras que anualmente nos invitan honrándonos mucho en ello, así como suena. A ellas –ya lo he dicho tres veces. Deben los directores de escena españoles lo que saben, incluso Mario, y hay que convenir en que una gran parte de los directores esos saben bastante poco todavía.

Porque aquí la rutina dificulta el progreso.

Eso de que haya en la escena ocho o diez figuras y que se coloquen no como Dios manda –si es que tiene algo legislado sobre este punto- si no formando una fila en la embocadura del escenario como si los actores fuesen quintos, es entre otros defectos, uno que merece ser inmediatamente corregido.

De los cantantes no hay que hablar. Sobre que la mayoría de ellos no saben decir, creen que todo está arreglado con alargar el brazo derecho después de haber colocado la mano sobre el corazón, como si el corazón fuese responsable de la ignorancia acreditada de casi todos los zarzueleros.

¿Y los coros? De esos no hay que hablar. Conque las mujeres formen un semicírculo en torno de la concha donde de oculta ese caracol del teatro que se llama apuntador, y conque los hombres hagan otro semicírculo detrás de las mujeres, ya creen los directores de escena que presentan un inmejorable conjunto de figuras.

En las compañías extranjeras no se observan esos convencionalismos ridículos y antiestéticos que dejo apuntados. Por eso el público de buen gusto –que lo hay todavía- acude a verlas, y aunque sabe bien que las comparaciones son odiosas no puede dejar de establecerlas. En perjuicio, claro está, de casi todas nuestras compañías. O cuadrillas, si se quiere.²¹⁶²

En ocasiones aparecen reproducidas críticas de la prensa internacional, como el siguiente caso, en el que se recogen las palabras dedicadas a Emma Romeldi por el diario lisboeta *Diário da Manhã* a raíz de su paso por tierras portuguesas, tras su estancia en Santiago de Compostela:

Creemos que nuestros lectores, cuya mayor parte han podido apreciar por sí mismos e indisputable mérito de una joven artista que hizo su debut en Galicia, y que quizá fuese esto una de las causas porque haya encontrado cierta oposición entre los exigentes y no siempre desapasionados críticos de la Corte, verán con satisfacción que a Emma Romeldi, que es a la que nos referimos, después de los triunfos alcanzados en Oporto y otras ciudades cuya competencia en el arte lírico está muy acreditada, acaba de hacersele justicia en Lisboa.

Hé aquí lo que respecto á dicha donna escribe *O Diraio da Manhã*, publicación de gran importancia en la Capital del reino vecino.

“Ayer asistimos á la primera representación de *Fausto* de Gounod y nos sorprendió agradablemente por su feliz desempeño, alcanzando los honores de la noche la prima donna Srta. Romeldi, distinguida artista que posee una bella voz de

²¹⁶² *Gaceta de Galicia*, 1 de mayo de 1888.

soprano y hace la más gentil *Margarita* que puede imaginarse. Espérale un porvenir de gloria en su carrera que la colocará al lado de las primeras notabilidades, pues la Srta. Romeldi reúne todas las condiciones necesarias para con el estudio, el talento que la inspira y su buena voluntad, ver su nombre escrito en letras de oro en el libro de las celebridades contemporáneas”.²¹⁶³

Como ejemplos del conocimiento de la actualidad musical internacional, citaremos reseñas como el listado de las obras que se presentarían en la temporada 1906-1907 en Nueva York²¹⁶⁴, o una estadística presentada por *Le Fígaro*, reproducida por *El Eco de Santiago*²¹⁶⁵ de las obras presentadas en los teatros de París en la temporada de invierno de 1901-1902. También se seguía la actualidad musical en Londres, con las representaciones de *Madame Butterfly*, y la visita de Puccini, o Bayreuth, con la representación de *Parsifal*, en 1906:

Giacomo Puccini ha pasado en Londres unas horas, llamado por las anunciadas representaciones de “*Madame Butterfly*”. El autor de “*La Bohème*” ha salido de nuevo para París; mas antes de salir de la capital inglesa ha referido a un reportero el argumento de su próxima ópera, cuyo libreto vino a sus manos de una manera bastante original por cierto.

“Una mañana recibí un paquete misterioso. Era el manuscrito, copiado a la máquina de un escenario de ópera. Leí el escrito con gran atención, y el libreto me encantó en tal forma, que en seguida entré en relación con el autor.

Juntos hemos trabajado estas últimas semanas puliendo los detalles.

El asunto es español; pero no se parece absolutamente en nada a las aventuras de Carmen, la heroína del gran Bizet.

Espero tener terminada la ópera para el mes de junio próximo, y al público de Londres reservo las primicias del estreno.

El compositor italiano ha declarado después que abandonó ya su idea de componer una ópera sobre episodios de la vida de María Antonieta de Francia. Su idea es ahora la de poner música a un drama de Gabriel D’Annunzio.

EN BAYREUTH

En Bayreuth se ha celebrado una brillante representación de “*Parsifal*”.

En ella se ha confirmado el talento de Aloys Hadwiger, que dos años hace debutó con el papel de Frihe en el “*Oro del Rin*”: su voz es expresiva y bien timbrada, y su poca edad (apenas tiene veinticuatro años) permite creer que abandonará cierto encogimiento en sus maneras. Muck dirigió superiormente.²¹⁶⁶

7.4. TEMAS MUSICALES VARIADOS

Al igual que sucedió en Madrid, en Santiago llegaron a la prensa nuevos temas musicales como el wagnerianismo, el asunto de la ópera española, o la disputa de Bretón-Chapí (Casares Rodicio, 1995b: 478).

Para Tomás Marco (2008: 550-551), aunque el nacionalismo musical español también tuvo algunos aspectos regionales, la verdadera batalla que se plantearon los compositores españoles a mitad del siglo XIX fue la consecución de una ópera nacional. Pasado el Romanticismo revolucionario, en el que la ópera española seguía modelos italianos, e incluso

²¹⁶³ *Gaceta de Galicia*, 24 de agosto de 1882.

²¹⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 25 de agosto de 1906.

²¹⁶⁵ *El Eco de Santiago*, 26 de septiembre de 1901.

²¹⁶⁶ *El Eco de Santiago*, 9 de agosto de 1906.

utilizaba esa lengua, los compositores anhelaban una ópera nacional con textos y argumentos españoles. Por un lado, la no muy numerosa burguesía española estaba demasiado amarrada a las tradiciones teatrales italianas y los grandes teatros, como el Real o el Liceo; se construyeron como grandes templos del arte italiano, en los que lo español no tenía cabida o sólo testimonialmente y con malas condiciones. De esta manera, aparte del incipiente sinfonismo, los compositores españoles se refugiaron en un género considerado menor, como lo fue la zarzuela, que era más barata de montaje que la ópera debido a que algunos papeles podían ser asumidos por actores de mayor o menor calidad vocal, con orquestas más modestas y puestas en escena menos complicadas. Este debate público entorno a la ópera española se intensificó especialmente en los momentos en los que hubo cambios sociales, como en el Trienio Liberal; continuó en los años cuarenta, despuntó de nuevo a mitad del Bienio Progresista, se reactivó en los años sesenta y su última fase se extendió hasta principios del siglo XX con los importantes impulsos de renovación cultural del Sexenio Democrático, coincidentes con el impacto europeo de las óperas de Wagner y en el contexto del auge generalizado de los nacionalismos; coincidiendo simbólicamente el cierre de una era con la clausura del madrileño Teatro Real en 1925 (Carreras, 2018: 225).

Fue en 1885 cuando tuvieron el punto álgido estas discusiones sobre los géneros de ópera y zarzuela (Ibèrni, 1997: 159); la diferencia que se planteaba entre ambos géneros era que la primera tenía mayor consideración social, mientras que la segunda era más comprensible por el pueblo. Como explica Serge Salaün (1996: 24-25), la zarzuela y el género chico fueron fomentados por las clases medias, mientras la ópera estaba agonizante y sólo seguía viva gracias al interés de algunos sectores de la aristocracia que pugnaban por preservar su identidad cultural. La zarzuela toma carácter monopolístico en el panorama cultural español y la elección de un sector de la burguesía moderada de la Restauración, frente a la cultura operística de la aristocracia.

Hay que tener en cuenta que el ejemplo de ópera que se tenía en mente era la italiana. Las controversias entre ópera y zarzuela estaban abanderadas por Bretón y Chapí: Chapí apostaba por unir ambos géneros en calidad y Bretón apoyó el traducir las óperas extranjeras, cosa que fue despreciada porque iba contra el dictamen elevado al Gobierno por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en defensa y apoyo del arte lírico (Ibèrni, 1997: 160-161). Bretón vio en la excesiva importancia de los textos de las zarzuelas una de las razones por las que la era un género imperfecto, incapaz de producir un teatro lírico nacional (Sánchez Sánchez, 1997: 209). El tema de las traducciones también llegó a la ciudad de Santiago, en cuyo Teatro Principal se interpretó el 30 de enero de 1908 *La Bohème* de Puccini traducida al español²¹⁶⁷. Volviendo al maestro Bretón, él consideraba que los que se oponían a la traducción del repertorio italiano representaban a los que tenían intereses creados en la zarzuela sería²¹⁶⁸ y, como consecuencia, no deseaban el desarrollo de la ópera española (Carreras, 2018: 250).

²¹⁶⁷ *El Eco de Santiago*, 29 de enero de 1908.

²¹⁶⁸ Estos intereses eran los sueldos de los cantantes especializados en la zarzuela que, según Bretón, estaban basados en la escasez de la oferta, lo que dificultaba desde el punto de vista empresarial la existencia de compañías de ópera española.

Tampoco faltó el trato en la prensa compostelana del tema de la creación de una ópera española frente a la italiana y en detrimento de la zarzuela, generado a raíz de la publicación del texto de Tomás Bretón titulado *Más a favor de la ópera nacional*²¹⁶⁹. La *Gaceta de Galicia* publicó el 11 de junio de 1885 una carta de Eladio Fernández Diéguez²¹⁷⁰, firmada unos días antes en A Coruña, en la que reflexionaba sobre la ópera española y su situación. Comentaba éste que un cronista madrileño afirmaba que la ópera española era un problema sin solución; teoría que coincidía con el escrito mencionado del maestro Bretón, el cual consideraba demasiado distinguido por estar al alcance del público²¹⁷¹, el cual iba a los espectáculos en busca de simple diversión y era más asiduo de las bailaoras o los teatros Eslava y Lara antes que del Teatro Real. El Sr. Fernández da como solución, para atraer a esta masa de público a la ópera española, hacerla “más simpática al vulgo”²¹⁷², cosa que considera difícil, ya que ni en castellano es cantada; también considera ridículo el favoritismo que se generaría con la implantación de la ópera española a favor de los artistas nacionales, desterrándose las grandes obras de Bellini, Verdi o Rossini, cuando él considera que los compositores patrios de la época no llegaban al nivel de los citados. Seguía con sus consideraciones razonando que, en caso de establecerse esta ópera española, se extinguiría la zarzuela, y llegado este punto incluye las operetas *La mascotta*²¹⁷³ y *Bocaccio*²¹⁷⁴ como zarzuelas extranjeras:

Es más, con el establecimiento de la ópera española, (uno de los tres grandes problemas actuales; los otros dos et.) se pretende extirpar en España la zarzuela, dejando así reducidísimo el número de los espectáculos teatrales, a la par que, con cortas excepciones, privando al público de un honesto solaz a que está habituado, amén de que, prescindiendo del punto de vista literario, hay zarzuelas cuya música es muy aceptable y de indisputable mérito.

Y al llegar a las zarzuelas, permítasenos a guisa de final una observación no muy impertinente al asunto que nos ocupa.

Para implantar la ópera nacional, se trata de echar abajo la zarzuela, y por otra parte, destejendo por un lado y tejiendo por otro, admitimos, ¡nosotros que queremos que todo sea nacional! Las zarzuelas extranjeras en nuestros teatros, zarzuelas que, como la *Mascotta* y *Boccaccio* hacen furor, a lo cual contribuye la no muy sana moral de sus asuntos (lo que es muy del agrado de la generalidad) ¡Cómo si no tuviéramos en España zarzuelas que, literariamente hablando, son mejores que las *cuneras* por decirlo así, y desde el punto de vista musical, tan buenas *por lo menos*.²¹⁷⁵

Ampliar el número de buenos cantantes españoles con repertorio operístico italiano permitiría, por el contrario, impulsar la ópera española y formar un público más exigente y formado en el repertorio internacional (Carreras, 2018: 250).

²¹⁶⁹ Un ejemplar del texto de Tomás Bretón publicado en 1885 se conserva en la Biblioteca Nacional de España en la Sala Barbieri con la signatura M.FOLL/138/10.

²¹⁷⁰ Eladio Fernández Diéguez (1865, A Coruña - 1935, Zamora). Como periodista trabajó como redactor en la *Gaceta de Galicia* y en *La Voz de Galicia* y como político fue concejal republicano en el Ayuntamiento de A Coruña.

²¹⁷¹ Eladio Fernández se refiere al público en referencia, en sus propias palabras, a la masa del público que es la inmensa mayoría (*Gaceta de Galicia*, 11 de junio de 1885).

²¹⁷² *Gaceta de Galicia*, 11 de junio de 1885.

²¹⁷³ Ópera cómica con música de Edmond Audran y libreto de Alfred Duru y Henri Charles Chivot.

²¹⁷⁴ Opereta en tres actos con música de Franz von Suppé y libreto de Camillo Walzel y Richard Genée, basado en la obra teatral de Jean-François Bayard, Adolphe de Leuven, Léon Lévy Brunswick y Arthur de Beauplan, basada a su vez en el Decamerón de G. Boccaccio.

²¹⁷⁵ *Gaceta de Galicia*, 11 de junio de 1885.

No faltaron textos sobre música en general, como, por ejemplo, éste de Indalecio Varela Lenzano²¹⁷⁶ sobre la música en los congresos católicos y eucarísticos, aunque, como indica Emilio Casares (1995b: 471), la crítica de esta época se despreocupó definitivamente de la música religiosa:

La música en los congresos católicos y eucarísticos.

El complejo problema de la música religiosa halló plausible acogida en el programa de puntos sometido... [...]

Muy santo y muy bueno que abriguemos la esperanza de ver en España reanudando la obra gigantesca de los Victoria, Morales y Guerrero; pero procuremos que no se retarde ese día, ofreciendo lauros a la generación que comienza a vivir la vida del arte religioso, al que acaban de ser arrebatados, por la garra implacable de la muerte, aquellos esclarecidos ingenios que se llamaron Gorriti, Ocón, Sadurní, Uriarte y Montes.

Porque no hay que olvidar que en la mayoría de nuestros templos, desde el más encumbrado hasta el más humilde, se ejecuta mucha música de sabor *zarzuelero*, y bien sabe Dios que no aludimos a la augusta Basílica de Compostela.²¹⁷⁷

Otro tema tratado por la prensa, y que afectaba a las representaciones en el Teatro Principal por la relación con los músicos compostelanos que actuaban en él provenientes de la Catedral, era el de las normas dictadas por la Iglesia sobre el uso de música en los ritos, que desembocaría en la promulgación del Motu Proprio (cfr. Villanueva, 2018). En 1894 encontramos este artículo en la prensa local:

La congregación de ritos de Roma ha publicado los nuevos reglamentos sobre música sagrada, la cual debe conformarse con el espíritu de las sacras funciones en que interviene el arte divino de Palestrina y ser digna, como el canto gregoriano, de la casa de Dios.

El reglamento invoca los ejemplos de Palestrina, de los grandes maestros romanos y extranjeros, que dedicaron su talento y su genio a la música sagrada prohibiendo lo mismo a las orquestas de los templos que al órgano toda música profana y con especialidad las que recuerden reminiscencias teatrales, debiendo tender toda nota musical en la iglesia a la piedad y recogimiento de los fieles.

A los prelados se encarece la grande importancia de su inspección sobre la música sagrada, no debiendo permitir cánticos ningunos que no aparezcan inspirados por el sentimiento religioso.²¹⁷⁸

Sobre este mismo tema, la música en las iglesias, se permitieron emitir un juicio desde la prensa compostelana acerca de la intención de interpretar la zarzuela *Cádiz* en alguna catedral:

La conocida música de la zarzuela *Cádiz* se está haciendo popularísima en el extranjero. No es ya solo a la Coruña, a donde la pidió desde Alemania el músico

²¹⁷⁶ Indalecio Varela Lenzano (1856-1940) musicólogo y crítico musical gallego. Vivió en Lugo donde trabajó como funcionario de la Diputación provincial dedicándose a los estudios musicales y actividades artísticas y culturales. Estudió solfeo y canto con Juan Montes con el que mantuvo una gran amistad. Fue uno de los fundadores de la Real Academia Galega.

²¹⁷⁷ *El Eco de Santiago*, 27 de julio de 1902.

²¹⁷⁸ *Gaceta de Galicia*, 31 de agosto de 1894.

mayor de un regimiento de guarnición de Baviera, sino que el alcalde de Granada ha recibido idéntica petición por parte del maestro de capilla de la catedral de Florencia. ¿La música de Cádiz para una Catedral? ¿A qué va resultar también que nos la van pedir los yankees para tocarla en casa?
Tan extraordinario es lo primero como lo segundo.²¹⁷⁹

Al hilo de esta sección sobre la Iglesia, la música y la prensa, no podemos olvidar el papel que jugó el entorno de la Catedral y su posicionamiento en relación a los espectáculos, su censura y la presión de la prensa proeclesiástica, como fue el caso de los periódicos extremadamente anticlericales que surgieron con la aparición de la libertad de prensa, como *La Tormenta* y *La Revolución*, ambos fundados por don Bernardo Barreiro, o periódicos ultraconservadores como *El Eco de la Verdad*, *La Patria*, *La Boina*, *El Propagandista*, todos ellos carlistas (Barreiro Fernández, 2003: 462). Durante la Restauración se realizó un seguimiento muy cercano de la prensa por parte del gobierno, que era ejercido mediante la alcaldía, que disponía de dos horas para examinar las publicaciones antes de que llegasen a la calle (Palomares Ibáñez, 1983: 415). El control eclesiástico también se ejerció sobre la prensa compostelana, como fue el caso del *Diario de Santiago*²¹⁸⁰, de tendencia liberal, que sufrió la censura y excomunión del cardenal Payá, siendo su director Alfredo Vicenti (Villares, 2003: 536; Santos Gayoso, 1990: 181-182).

La prensa compostelana estaba fuertemente ligada a la Religión, lo que se reflejó en la publicación casi inmediata de los principales textos escritos por el Papa Pío X en contra del movimiento conocido como “modernismo teológico” (Veiga Grandal, 2000: 517). Ejemplo de esto fueron las publicaciones de la encíclica Pascendi en *El Eco de Santiago* del 11 de enero de 1908 o la carta del Papa contra el modernismo literario de *El Eco de Santiago* del 27 de septiembre de 1910.

Los medios usados para esta investigación fueron seleccionados por su estabilidad y su continuidad, como ya se explicó en la introducción de la presente investigación. Algunos de ellos fueron *El Eco de Santiago*²¹⁸¹ y el *Diario de Galicia*²¹⁸², que fueron definidos por el alcalde compostelano de 1915 como simpatizantes del partido conservador²¹⁸³, la *Gaceta de Galicia*²¹⁸⁴, que era liberal-católico y abiertamente partidaria de Montero Ríos, *El Correo de Galicia*, que era considerado de tendencias tradicionalista y carlistas²¹⁸⁵ o *El Compostelano*, que no deja lugar a dudas sobre su proximidad a las posiciones eclesiásticas (Palomares Ibáñez, 1983: 404-411; Villares, 2003: 535-536; Santos Gayoso, 1990). Así que, a la hora de

²¹⁷⁹ *El Eco de Santiago*, 15 de marzo de 1896.

²¹⁸⁰ Medio al que continuaría la *Gaceta de Galicia* por todos estos problemas (Santos Gayoso, 1990: 219).

²¹⁸¹ Periódico de tendencia católico-conservador, de hecho, en la Guerra Civil mostró su total apoyo a Franco (Santos Gayoso, 1990: 330-331).

²¹⁸² El *Diario de Santiago* fue considerado por la alcaldía como uno de los menos sumisos (Palomares Ibáñez, 1983:415). El Porvenir surgió para contrarrestar la influencia del *Diario de Santiago* que había acabado por ser un órgano privado del cardenal Payá -en el que escribían conocidas figuras como Brañas o López Ferreiro- que tuvo que cerrar por la presión del alcalde y sus correligionarios aunque fue continuado por *El Libredón* “periódico católico, político y literario” frecuentado por los autores antes citados (García Cortés, 2002:504).

²¹⁸³ De hecho, el propio *El Eco de Santiago* se presentaba en 1901 bajo la vitola de “diario de información general con tendencias silvelistas”.

²¹⁸⁴ Heredera del *Diario de Santiago*.

²¹⁸⁵ En todos sus números se hacía contar que se editaba con censura eclesiástica (Santos Gayoso, 1990).

tratar la información y procesarla, hay que tener muy presente que estaba vertida por medios fuertemente tradicionalistas.

También entró la prensa local en el debate acerca del wagnerianismo, aunque no tuviese esta música apenas presencia en el coliseo compostelano:

Max, el celebrado escritor, dice en una de sus paradójicas crónicas, respecto de la música lo siguiente que, por coincidir con lo escrito días pasados por el revistero, copia a continuación.

“Yo admiro sinceramente a los grandes compositores modernos, especialmente a Wagner. ¿Quién negará su tetralogía de “Los Nibelungos”, su “Parsifal”, su “Lohengrin”, etc., son obras geniales? Pero lo difícil es entenderlas; para entenderlas es necesario que hagamos un largo aprendizaje. De ahí que esta música sólo es accesible a una minoría de hombres escogidos que, ciertamente, encuentran en ella las más notables y para emociones artísticas.

Yo confieso humildemente, que no he podido (*no se entiende*) así lo espero- me perdonarán esta franqueza. Pienso que mi franqueza es mejor que la falsa admiración de tantos *snoobs* como por ahí corren que no se cansan de exclamar “¡Es maravilloso, es sublime, es piramidal!”, después de haber asado tres horas amodorrados en una butaca.

La música que fue un tiempo el arte popular por excelente, se convierte cada día más en una ciencia hermética y cerrada a los profanos. Pero reconozcamos —a pesar de lo que sostienen los *européófilos*- que los españoles no estamos en este punto más atrasados que los extranjeros. Hasta en Alemania, esta música austera queda reservada a una minoría de iniciados.

Un amigo mío que visitaba hace tiempo la ciudad de Stuttgart, se enteró de que por la noche representaban en el teatro la “Walkyria”, de Wagner, “¡Por fin exclamó gozoso, voy a oír música de Wagner cantada en alemán!”. Y previendo un lleno se apresuró a tomar la localidad. ¡Qué desilusión! Al descorrerse las cortinas sólo había una media entrada escasa.

El día siguiente aparecía en el cartel “El dominó azul”, vieja ópera del repertorio alemán, deberá ser cosa muy pesada, se dijo mi amigo. Con que llegue cinco minutos antes de empezar bastará. ¡Ayer, representando Wagner, había tan poca gente! Hoy no habrá nadie.”

Pues bien, al llegar a la taquilla, vio el letrero “Quedan despachadas todas las localidades”. Mi amigo no pudo ver en Stuttgart una ópera vieja.

Tal es la historia auténtica, que recomiendo a los que sistemáticamente nos hablan del atraso en que vivimos aquí”.

Tales son las apreciaciones del celebrado escritor que, como arriba queda consignado coinciden con las hechas días pasados en una revista teatral en estas mismas columnas.²¹⁸⁶

Mencionemos el interés de la coruñesa Emilia Pardo Bazán en la música de Wagner y el relevante papel que tuvo en la historia de la aceptación de ésta mediante sus crónicas desde Madrid (González Herrán, 1999: 47). Recoge Montserrat Capelán (2015: 320) opiniones sobre la música de Wagner en A Coruña y comenta la existencia también de dos bandos en la prensa coruñesa, a favor y en contra de las obras wagnerianas, pero que estas discrepancias se

²¹⁸⁶ *El Eco de Santiago*, 2 de marzo de 1911.

fueron diluyendo poco a poco. El crítico Orsino²¹⁸⁷ plasma en la *Revista gallega* en 1897 su visión de Wagner y de la escuela italiana:

Y surgió Lohengrin.
Y el genial maestro amalgamó desconcertadas melodías.
Y la melancólica y sentimental música de los inspirados Bellini, Donizzetti, Verdi y Rossini refugiose en el santuario de las almas candorosas, atemorizada de la bizarría con que en son de conquista invadió sus feudos la dominadora avalancha de los Tanhauser, los Nibelungos, Parsifal, Maestros cantores y Lohengrin.
No obstante, los que recordamos desde la niñez las bellísimas cadencias de la escuela italiana [...] aún damos albergue en nuestra alma a las inmortales obras que nos legaron los incomparables maestros, y no podemos aceptar de lleno la música científico-filosófica que ha venido a evolucionar en la segunda mitad del actual siglo, haciendo dividir las opiniones y pretendiendo sepultar en el pasado, lo que aún es del presente, en holocausto a las codicias del porvenir.
Será nuestro modo de pensar el de los indoctos, el de los ignorantes; pero con la venia, o sin ella, de los sabios, seguimos pensando hoy como ayer sin que nos hagan variar de opinión cuantos denuestos se nos prodiguen.²¹⁸⁸

Ya en 1874 encontramos un comentario de *El Diario de Santiago* sobre la ausencia en nuestro teatro de la música de Wagner, textualmente leemos: “Wagner que tiene todavía en este teatro el triste privilegio de lo desconocido”²¹⁸⁹. Como indica Montserrat Capelán (2015: 310), la música de Wagner no entró inicialmente en Galicia por los teatros sino por medio de la música de salón, o de las bandas, y las primeras representaciones de sus óperas tuvieron lugar en el Teatro Principal de A Coruña en 1897 con *Lohengrin* y *Tanhäuser* en 1907. Aún en 1914 llegaban los lamentos desde la prensa sobre la ausencia de obras de óperas de Wagner como *Parsifal* o *La valkiria* en el teatro compostelano, teniendo que conformarse con escucharlas en grabaciones:

Y ahora que gimen las prensas de Europa con los intrincados y matemáticos sonidos de “Parsifal” y que el delirio de los públicos en el extranjero, y en la corte de España, lo mismo que en otras capitales nacionales, el nombre de Wagner retumba con voz gloriosa y que es inmenso ese grito apocalíptico que aturde los grandes escenarios, nosotros críos y principiantes aplaudimos el Miserere del Trovador y la canción e Azucena la gitana.
¡Miseros! por que el adelanto tardará aun bastantes años en llegar aquí. El movimiento evolutivo del arte que nace, necesita otro largo calderón como el que nos tenía hipnotizados, porque ¿Cuándo “Parsifal” y la “Valkyria”, asomarán su cabeza pues estos teatros provincianos?
Contentémonos en escuchar un disco de gramófono y dispongámonos a vivir de la esperanza.²¹⁹⁰

La música de Wagner se interpretó en el Teatro Principal de Santiago en contadas ocasiones y siempre en formato de cámara o con agrupaciones reducidas. Sólo nos consta que se interpretasen obras de este compositor en tres ocasiones en el Teatro, siendo estas con

²¹⁸⁷ Pseudónimo de Galo Salinas según Xosé Carlos Ríos (2016: 49).

²¹⁸⁸ *Revista gallega*, 30 de mayo de 1897, nº 117, p. 5.

²¹⁸⁹ *El Diario de Santiago*, 9 de diciembre de 1874.

²¹⁹⁰ *Gaceta de Galicia*, 9 de enero de 1914.

violín y piano, voces y cuarteto de cuerdas y voces y piano; es decir, nunca se representó ninguna ópera completa de Wagner ni ningún tipo de fragmento con su orquestación original. Estos casos en los que se oyeron obras wagnerianas en el Teatro fueron los siguientes:

- En el concierto dado por el violinista Pablo Sarasate junto con los pianistas Berta Marx y de Otto Schmidt el 4 de febrero de 1896 se interpretó el “Coro de las Hilanderas del Buque Fantasma- Wagner Liszt”²¹⁹¹.
- En el concierto dado por los cantantes y hermanos Daniel y Castor Méndez Brandón acompañados por María Rodrigo (pianista de 14 de años) y el cuarteto formado por profesores del Teatro Real de Madrid el 8 de octubre de 1904. El cuarteto interpretó el Preludio de *Lohengrin*²¹⁹².
- En el concierto dado por los cantantes de ópera Elena Fons y los Sres. Tarazona, Goiri y Barceló acompañados al piano por el maestro Puig, en el concierto del 27 de septiembre de 1910 se interpretó Racconto de *Lohengrin*.²¹⁹³

Entre las críticas sobre las funciones de ópera dadas a principios del año 1883, encontramos artículos de dos de los comentaristas habituales de la *Gaceta de Galicia*: Igna Rus y Rosa Quem. Igna Rus comenta lo poco que le gusta la ópera italiana, que ésta está agonizando, a la vez que califica la de Wagner como exagerada:

¿Qué más he de decir? Que no me gusta la ópera italiana; porque este adjetivo está llamado a ser símbolo de una contradicción en el sustantivo.

La escuela italiana en que tanto brillaron Bellini, Mozart, Donizetti, está herida de muerte. La inverosimilitud es un cáncer.

Hay en ella mucha belleza. Es indudable. Pero forman un archipiélago.

¿Qué es de la unidad de acción? La ópera es la representación musical de una acción.

En la ópera, tan esencial es la música como la representación. Y la música no puede oponerse, ni sacrificar a sí misma la naturaleza de la acción representada. Esta conserva su esencia; y por tanto ha de ser bella, una, y de verosimilitud poética. De su información por la música resulta la ópera. Una belleza se une a otra belleza y resulta una suma mayor de belleza poco homogénea; un ser caleológico y por lo mismo uno y armónico.

¿Con qué derecho se pretende que la música lo sea todo y la acción nada? Esta es una exageración de la escuela italiana que origina la mentira poética y trastorna el orden de los elementos constitutivos de la armonía íntegra.

Examínese la acción en sí misma en la ópera Lucrezia Borgia. ¿Halláis otra cosa que un conjunto de inconexiones incapaces de ser puestas en escena si hubiesen de ser declamadas?

Y qué ¿dejará la acción de ser poética por ser cantada? Se busca sólo el efecto puramente musical echando en olvido la hipóstasis estética de la poesía y de la música, y el influjo recíproco de ambos elementos en una sola encarnación caleotécnica.

La ópera italiana agoniza. ¿Qué resultados obtendrá la exageración de Wagner? Dejémoslo. Estética musical celestial.²¹⁹⁴

²¹⁹¹ *Gaceta de Galicia*, 4 de febrero de 1896.

²¹⁹² *El Eco de Santiago*, 6 de octubre de 1904.

²¹⁹³ *El Eco de Santiago*, 24 de septiembre de 1910.

²¹⁹⁴ *Gaceta de Galicia*, 19 de febrero de 1883.

Rosa Quem opinó de la ópera italiana *La Traviata* que “la música es ligera y por eso creemos que en esta composición, el estilo degenera algún tanto del de las primeras obras del maestro Verdi, tales como Nabuco y Ernani”²¹⁹⁵. En 1911 otro crítico de *El Eco de Santiago*, del que no tenemos nombre pero que firma como “el revistero”, se decanta por la música “retozona y sana de Barbieri”²¹⁹⁶ y lamenta que no haya más “entusiastas de esta música genuinamente española”²¹⁹⁷, aprovechando para hacer un comentario sobre lo que opina él de la música de Puccini y Wagner:

[...] admira los talentos portentosos de Puccini de Wagner y de esos grandes maestros que se complacen en acumular dificultades de ejecución en sus composiciones y hacen que ni un momento pueda ni el espectador ni el ejecutante distraerse si ha de seguir la composición pero más bella le parece la otra, la que sin esfuerzo de voluntad lo conmueve... aunque carece de filosofía.²¹⁹⁸

Como balance sobre Wagner y Santiago de Compostela, se podría decir que, no habiendo tenido en dicha ciudad lugar representaciones de su obra, la percepción que se tenía de su música, que era aquí sólo conocida por medio de transcripciones y no en su formato original o grabaciones, era de ser complicada, y que su entendimiento estaba reservado para unos cuantos, mientras que la masa prefería distracciones más ligeras.

El Diario de Santiago, en 1874, hace un alegato sobre la antigua y la nueva zarzuela, con ocasión de la representación de *El juramento* de Gaztambide -encuadrada entre las del viejo repertorio-. Calificaba las zarzuelas del nuevo repertorio como llenas de cosas de risa y con música ligera y que los nuevos públicos prefieren estas obras para resarcirse “de tantos sinsabores como en la vida pasados”²¹⁹⁹; hace referencia a Emilia Pardo Bazán diciendo que también a sus dramas se les había achacado un exceso de tragedia. Matiza que no es que la audiencia de la época fuese más instruida que la de épocas anteriores, sino que, simplemente, prefiere la risa sobre lo melodramático o serio, mientras que anteriormente gustaba todo, tanto la risa como lo serio.

A consecuencia de su equilibrio nuestros abuelos eran unas buenas personas. Sus nietos, en cambio, somos unos desequilibrados y... no me atrevo a sentar la consecuencia.

Digo esto porque ayer asistí a la representación de una zarzuela del viejo repertorio, que por cierto me gustó mucho. En ella no hay escena alguna que se parezca a las de las zarzuelas que se inventan hoy, cosas de risa, con música muy ligera y otras ligerezas más.

Porque los nietos de nuestros abuelos son muy aficionados a reír. Solo nos gusta lo alegre, lo ligero. Amamos la vida, y para resarcirnos de tantos sinsabores como en la vida pasados, exigimos en el teatro la risa, sólo la risa, o todo lo más, una miaja de sentimentalismo, que nos agrada más según lo desconocido que para nosotros es su origen. Porque ese sentimentalismo es cerebral, y mentido por lo tanto, aunque sea hecho con tal maña, que parezca sincero.

²¹⁹⁵ *Gaceta de Galicia*, 24 de febrero de 1883.

²¹⁹⁶ *El Eco de Santiago*, 24 de febrero de 1911.

²¹⁹⁷ *El Eco de Santiago*, 24 de febrero de 1911.

²¹⁹⁸ *El Eco de Santiago*, 24 de febrero de 1911.

²¹⁹⁹ *El Eco de Santiago*, 7 de marzo de 1911.

En el teatro contemporáneo triunfan las dos notas arriba enunciada. Nada de tragedias, nada de pasiones fuertes, de brusquedades. Y sobre todo nada de sangre según hace algunos años se le decía a nuestra paisana la Condesa de Pardo Bazán, cuando estrenaba sus dramas.

No es que nosotros seamos más cuerdos que nuestros abuelos, al desechar el teatro solemne, el drama, la tragedia o el melodrama, es que nos dio por amar la vida. Muchas comedias de hoy son absurdas. En ellas el disparate triunfa, según puede confirmarse en Abati, en Arniches o en Perrin. El mismo melodrama que tanto gustaba a nuestros padres no es más disparatado que una comedia de aquellos autores; que si en el melodrama hay excesos de sangre en una obra de Arniches o de Paso hay excesos de chistes y situaciones cómicas.

Es que sentimos horror a lo serio, a lo fuerte, a lo melodramático y que amamos sólo la risa, cuando en cambio nuestros abuelos gustaban de todo, de la risa y de lo serio.

Pueda ser que nos suceda una cosa, dada nuestra afición. Lo que dicen las gentes que sucedería en el caso de que los hombres viviésemos muchos siglos: que los más viejos, llenos de achaques llegaría a pedir la muerte.²²⁰⁰

Siguiendo con los gustos del público, desde la prensa se vertían también opiniones sobre los tipos de música y los gustos propios de los críticos y de los asistentes. Recordemos en este punto que C. Dahlhaus (2014: 238) mantenía que los juicios del gusto consistían siempre, casi exclusivamente, de los juicios de un grupo, de un estrato social, de una clase social o de una nación. En mayo de 1896, usando como excusa la representación de *El molinero de Subiza*, se dice que “pertenece la obra, al género cómico antiguo, tan en oposición a de nuestros días en que los chistes chabacanos y groseros abundan sustituyendo a los ingeniosos y cultos de aquella buena época de nuestro teatro contemporáneo”²²⁰¹. Sobre la mayor conveniencia de programar las obras del “género grande” frente a las “zarzuelas por horas”, también se manifestó desde la prensa local la preferencia por las del primer tipo, diciendo que “aquí sólo campa lo chico”²²⁰².

[...] Y nuestra satisfacción era mayor al pensar en lo raramente que se nos ofrecen ocasiones de oír obras del género *grande*, porque el relajamiento del gusto por un lado y la falta de buenos cantantes por otro impusieron las dichosas zarzuelas *por hora*, que salvo contadas excepciones, valen muy poco. [...] ²²⁰³

Para Serge Salaün (2000: 100) “el discurso moral y elitista que dictamina sobre la bondad o la maldad de una cultura de masas suele enmascarar un discurso ideológico que arropa su razón política con argumentos estéticos”, cosa que sucedía alrededor de 1900 con la campaña en contra del género chico. En contraposición, este autor (2000: 97) mantiene que fue la prensa seria -conservadora y burguesa- la que fomentó y siguió promoviendo el género chico, especialmente en provincias, y también favoreció las variedades.

Sobre “la nueva música”, en contraposición a la escuela clásica italiana de ópera, se manifiesta un crítico en *El Eco de Santiago* el 2 de mayo de 1910:

²²⁰⁰ *El Eco de Santiago*, 7 de marzo de 1911.

²²⁰¹ *El Eco de Santiago*, 19 de mayo de 1896.

²²⁰² *El Eco de Santiago*, 22 de noviembre de 1896.

²²⁰³ *El Eco de Santiago*, 12 de mayo de 1896.

[...] Eligieron para debut “Lucia de Lammermoor” de Donicetti. Gracias a Dios, no gozamos por aquí de la amable compañía de *críticos pseudo-icoclastas* a estilo de Saint-Aubín, que a pretexto de declararse apóstoles de la nueva música, no pierden ocasión para calificar de anodino a los grandes maestros de la escuela clásica italiana y aún a los eclécticos autores de Otelo y Africana. Y la vieja música que entusiasmó a nuestros abuelos sigue deleitando a los jóvenes de ahora, pese a profetas de afición y albañiles de levita. [...] ²²⁰⁴

Ya en la última época se vierten opiniones desde la prensa local sobre los nuevos estilos musicales tan en boga, como el cuplé. Con ocasión de la visita al Teatro Principal de las duetistas Hermanas Puchol y Les Ransinis a finales de 1914, se dijo que “sus cantos son bellísimas e inspiradas páginas musicales, no couplets ramplones sin arte ni elegancia de los que desgraciadamente constituyen el repertorio de este género de números”²²⁰⁵. Pero estos comentarios sobre los gustos del público y las nuevas modas musicales ya venían de atrás, por ejemplo, leemos en 1910:

Comentaría a gusto la frase de Fígaro, modificándola, según las circunstancias de lugar y tiempo lo exigen, preguntando ¿En Santiago o no se va al teatro por no haber compañías dignas de ser oídas o no hay compañías porque el público no responde?

Ese retraimiento es incomprensible. ¿No es el espectáculo altamente moral y educativo? ¿No estamos hartos de oír que es preciso traer compañías serias, que hagan arte y que es ya hora de dejar a un lado el género chico e ínfimo, por inmoral y antiartístico? Seguramente el pueblo está padeciendo la *marchichitis* aguda y no ha acabado de digerir los tangos que hicieron sus delicias no hace mucho tiempo.

El público de las alturas de entonces no es el de hoy afortunadamente y no hay por tanto temor a procacidades que determinaron el retraimiento de cierta clase de personas.

Es desconsolador ver que no acuda el pueblo a un espectáculo serio y culto y siguiendo ese camino nada ganará el nombre artístico de la afición Santiaguesa. ²²⁰⁶

Analizando todos estos comentarios sobre los gustos de los asistentes compostelanos, podemos llegar a la conclusión de que, con la llegada al Teatro del repertorio de las nuevas zarzuelas, nuevos estilos más ligeros, como el cuplé y del *bel canto* italiano de Rossini, Donizetti y Bellini, los espectadores evolucionaron desde la asistencia a los espectáculos como algo elevado hacia una opción de ocio al que acudían para relajarse y no pensar tras su jornada laboral. Mantiene Sinesio Delgado (Díaz de Escovar, 1924: vol II, 182) que lo sucedido en el Teatro Apolo de Madrid marcaba el gusto del público del resto de la península, con las siguientes palabras: “¿Pasa una ráfaga de mal gusto por aquel escenario? La ráfaga se convierte en viento huracanado en todos los teatros de España”.

Los críticos que escribieron sobre las representaciones en el Teatro Principal de Santiago tocaron otro tema muy controvertido en la música gallega, como era el de la representación y caracterización de los personajes gallegos desde el punto de vista de los foráneos, pudiendo

²²⁰⁴ *El Eco de Santiago*, 2 de mayo de 1910.

²²⁰⁵ *El Eco de Santiago*, 20 de noviembre de 1914.

²²⁰⁶ *El Eco de Santiago*, 3 de mayo de 1910.

caer en la exageración o ridiculización. Pongamos como ejemplo el caso de esta crítica de 1890 sobre la zarzuela *Certamen Nacional*²²⁰⁷:

Creemos que cuando se pretende en un teatro de esta región, personificar a un gallego de la manera que se hace en “Certamen Nacional”, y algunas otras zarzuelitas, donde por más que busquemos no podemos hallar esa muiñeira, sino una mixtificación inexacta de ese precioso aire popular, debe silbarse, y silbarse mucho.

Aquí conocemos todos nuestros aires populares y da vergüenza que se muestre a nosotros mismos una pareja de gallegos, que ni en la pronunciación, canto, ni baile son lo que debieran ser. Los autores por lo regular están en un error grave. Que vengan por aquí y les enseñaremos como se baila *Maruxiña*, como se canta y como se bordea una punteada.

El público dando muestras de sensatez no aplaudió y esto demuestra que no le agradó la personificación tan absurda que no le agradó.

Insistimos pues en que siempre que se coloque en los atriles del director una partitura donde se quiera destrozarse uno de los más hermosos aires regionales debe darse a entender nuestro descontento y poca conformidad.²²⁰⁸

A raíz del estreno de la zarzuela *El si natural* de R. Chapí/J. J. Veyán en el Teatro Apolo el 11 de febrero de 1897, hubo cierto revuelo e irritación entre los gallegos que vivían en Madrid debido a la ridiculización que se hacía en esta obra de una familia gallega:

Escriben de Madrid que la colonia gallega está irritadísima contra el Teatro de Apolo.

Parece ser que se estrenó con mal éxito, en aquel coliseo, una zarzuelita titulada “El si natural” letra de Jackson Veyán y música del maestro Chapí. El libro no ha gustado al público, hasta el punto de que lo rechazaron de plano los espectadores, como reconoce la prensa; en cambio la música, aunque recuerda otras obras del eminente compositor, ha gustado mucho.

¿Por qué la colonia gallega ha tomado una actitud resuelta y decidida contra la obra y por qué los gallegos protestan todas las noches como espectadores?

Muy sencillo. Porque allí se representa a la familia gallega y al pueblo gallego en son de burla y de mofa, con distintos caracteres y con sentimientos opuestos a los que constituyen el honor; la vida y la dignidad de nuestros paisanos. Por eso protestan y rechazan la obra y si no la retiran sus autores pudiera traer un conflicto.

“El autor, antes de describir a Galicia, debió visitarla. Poner en boca de sus personajes conceptos, vocablos e ideas, que no sienten ni piensan los gallegos, es una injusticia y una temeridad. Y las injusticias, a la corta o la larga se pagan siempre.” Así se expresan, con mucha lógica y con sobra de razón, los gallegos de Madrid.²²⁰⁹

²²⁰⁷ Zarzuela con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música de Manuel Nieto.

²²⁰⁸ *Gaceta de Galicia*, 10 de febrero de 1890.

²²⁰⁹ *El Eco de Santiago*, 23 de febrero de 1897.

8. Conclusiones

1. El Teatro Principal de Santiago de Compostela fue en sus inicios el principal lugar de reunión de la alta sociedad compostelana para disfrutar de las actividades musicales, principalmente funciones de ópera y conciertos. Con los años esto fue evolucionando, a la par que lo hizo la sociedad y los géneros musicales, acogiendo a nuevos estratos de la audiencia con la llegada de la zarzuela, operetas, género chico y el cine a la vuelta del nuevo siglo.

De todos los tipos de actividades que tuvieron lugar en el Teatro Principal, como obras de teatro o mítines políticos, nos hemos centrado en las actividades que incluían música. Dentro de esto hemos visto desde funciones de variedades en los que participaron prestidigitadores o ventrílocuos, pasando por bailes con ocasión de festividades como los Carnavales, veladas literario-musicales, certámenes y juegos florales. Por volumen e importancia, los que han ocupado mayor parte de esta investigación han sido los abonos dados por compañías de ópera, zarzuela, opereta y los conciertos. Desde su construcción el Teatro se diferenció de otros coliseos más o menos estables de la ciudad, como el Teatro Circo o el Salón Apolo, por acoger mayoritariamente espectáculos o compañías con más medios y actividades más prestigiosas.

Hemos visto que los años de mayor concentración de actividades musicales fueron los del último cuarto del siglo XIX. En los primeros años del Teatro el volumen de actividades fue menor, debido a las malas comunicaciones terrestres de la ciudad y que aún no había florecido la zarzuela, que sería el repertorio que atraería a otros estratos de público que no eran los habituales hasta entonces en el coliseo, ya fuese facilitado por el abaratamiento de las entradas y acortamiento de la duración de las representaciones con la llegada del teatro por horas, o por la mayor cercanía al público en general de los temas tratados en los libretos de la zarzuela.

El Teatro Principal se encuentra situado en la Rúa Nova, que en la época era la principal calle de paseo junto con la Alameda y en ambas localizaciones los distintos estratos sociales tenían sus propias zonas. En el caso del coliseo estas separaciones entre clases sociales no eran como en el Antiguo Régimen, sino que se daban por causa de las diferencias de precio en las localidades. Dentro del Teatro las familias compostelanas de las clases más altas tenían sus propios palcos, que se reservaban de unos abonos para otros, y entre ellas se encontraban los Romero Donallo, Cayón, Neira, Milón, Novo Campelo, Sanjurjo, Villar Iglesias, Montero, Cabeza de León o la familia de Varela de Limia, quienes tenían su propio palco -el número ocho- decorado a su gusto. La mediana burguesía -ya con hombres y mujeres mezclados- ocupaba la platea; en los palcos de platea se situaba la alta burguesía junto con la nobleza local y los mandatarios municipales, a partir del segundo nivel de palcos la categoría social descendía a medida que se ascendía en altura, y en la galería superior, donde se situaba el gallinero, se acomodaban las clases populares. Este componente social se veía remarcado en

los bailes, que eran organizados en el Teatro por el floreciente asociacionismo protagonizado por sociedades como el Recreo Artístico e Industrial, el Ateneo León XIII o el Liceo Compostelano.

Los precios de las entradas influían directamente en la asistencia a las funciones. Las veladas a cargo de compañías de ópera solían ser más caras que las de zarzuela, y con la llegada de las funciones por horas del género chico se disminuyeron los costes facilitando con esto el acceso de las clases sociales menos pudientes. En los abonos existían dos tipos de precios: uno si se compraban las entradas sueltas para cada actuación, y otro si se adquirían dentro del abono para varios días, con lo que resultaban más económicas. El importe también dependía de la situación de las localidades; en el caso del Teatro Principal las más caras eran las de palcos principales y plateas, seguidas de las butacas, delanteras de palco, respaldo de palco y, por último, las entradas generales. Los precios evolucionaron en el tiempo, pero siempre fue ligeramente mayor el coste de las entradas para las funciones de ópera que para las de zarzuela, y los importes se podían ver incrementados puntualmente por los sobrecostes de nuevos decorados para alguna obra de renombre.

El público se fue diversificando según avanzó el tiempo gracias al sistema del teatro por horas que, como acabamos de comentar, trajo consigo una bajada en los precios de las localidades y la reducción en la duración de las funciones; además de la incorporación del cinematógrafo en el Teatro, lo que atrajo a las clases menos elitistas de la sociedad. Esto cambió definitivamente la conformación de la audiencia, que evolucionó desde una predominancia de las familias acomodadas de Santiago en sus inicios hacia un mosaico que abarcaba todos los estratos sociales del principio del nuevo siglo XX.

2. La audiencia también reaccionaba distintamente según las clases y los repertorios. Las clases acomodadas y nueva burguesía de las zonas inferiores del coliseo reaccionaban mejor ante los títulos clásicos de ópera y de gran zarzuela, aunque fueron evolucionando con la propia transformación del género, mientras que las clases populares de las zonas altas se decantaban por las obras de temática más ligera y breve, como las del género chico.

Los citados abonos se abrían unos días antes del comienzo de las actuaciones y de la llegada a Santiago de las compañías foráneas, de esta manera los empresarios podían sopesar si les compensaban los beneficios económicos de los desplazamientos y la visita a esta ciudad. Normalmente el paso de las compañías por Santiago se incluía dentro de una gira por el noroeste de la Península Ibérica, incluyendo en este periplo otras poblaciones como A Coruña, Ferrol, Pontevedra, Vigo y Oporto, llegando incluso hasta Lisboa. Estos desplazamientos se vieron facilitados con la llegada del tren a Santiago en 1873, con la línea desde Carril, que benefició la llegada por mar de alguna compañía.

Las épocas en las que se centraban las actuaciones eran, principalmente -ya que se pueden dar excepciones-, otoño, Cuaresma y la fiesta del Apóstol en julio. Eran muy habituales las quejas sobre lo desierta que quedaba la ciudad en cuanto a oferta de ocio en las largas temporadas de invierno.

3. Las compañías, con los años, se fueron especializando, siendo sólo de ópera o de zarzuela; inicialmente eran mixtas, como el caso de alguna que era dramática pero puntualmente incluía la interpretación de alguna zarzuela. También se daba el caso de que las compañías líricas interpretasen obras dramáticas, pero sólo el *Don Juan Tenorio* de José

Zorrilla el 1 de noviembre, durante la festividad de Todos los Santos o la víspera de Difuntos. Con la irrupción de la opereta en el panorama a finales del s. XIX, fueron las compañías de ópera las que asumieron la interpretación de esta nueva tipología.

Las compañías de ópera que visitaron el Teatro fueron evolucionando desde un origen italiano al español, mientras que las de zarzuela siempre fueron españolas, por la lógica del origen del género. Estas compañías solían estar encabezadas por el primer cantante, que ejercía como director, un maestro concertador que dirigía la orquesta, el resto de artistas, que realizaban papeles principales, seguido de coristas, apuntador, sastre, etc. Ciertas compañías al anunciar previamente su repertorio lo dividían en dos bloques: las españolas diferenciaban entre las zarzuelas grandes y las de género chico, y las italianas entre las óperas y operetas.

Muchas de las compañías repitieron en numerosas ocasiones sus visitas, creando una estrecha relación con la audiencia compostelana que los recibía con muestras de cariño. Los artistas más queridos por los compostelanos fueron -tanto por el número de veces en que subieron a las tablas del Teatro como por la calidez de la recepción que se les dio-: la familia Villó -formada por Matilde, Elisa, Carlota, Ventura y Federico- que tuvo el honor de ser la primera compañía de ópera que estrenó el coliseo, Maximino Fernández Saborido -a quien el pueblo dio una calurosa despedida tras su defunción en la ciudad-, la compañía de Eduardo Ortiz, la de Eduardo García Bergés y la de Emilio Giovannini. Al final de los abonos dados por estas compañías era habitual que se diese alguna función a beneficio de alguno de sus actores principales, a los que se les entregaba la recaudación.

4. En el caso del Teatro Principal santiagués no existía una orquesta propia para acompañar las funciones de ópera y zarzuela. Se contrataban músicos puntualmente según las necesidades. En unos casos las compañías traían una serie de músicos como base que se completaban con intérpretes compostelanos, mientras que en otras ocasiones se creaba una orquesta directamente con los músicos de la ciudad. El director podía ser tanto foráneo, y venir incluido en el elenco, como acabamos de comentar en el párrafo anterior, como de Santiago, como fue el caso de Pepe Curros o Hilario Courtier.

Estos músicos locales eran los frecuentes en todas las actividades musicales que tenían lugar por toda la ciudad y procedían en su mayoría del entorno de la Catedral. Hasta esta época las iglesias eran los principales centros donde se impartía la enseñanza de música y en Santiago esta hegemonía se mantuvo hasta la creación de la Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Los músicos de la Capilla de Música se incorporaron a la vida musical civil a raíz de las distintas desamortizaciones al permitírseles el pluriempleo para completar los menguantes sueldos. Eran los mismos músicos catedralicios los que tocaban en el foso del Teatro o en los conciertos, participaban en la Tuna, impartían clases en las Real Sociedad o en el Colegio de Sordomudos y Ciegos, tocaban en los cafés o se incorporaban a la Banda Municipal. Entre los más habituales fueron José e Hilario Courtier, Santiago Tafall, Eduardo Dorado, Manuel Valverde, Enrique Lens, Manuel Chaves o Ángel Brage.

Varios de ellos marcaron especialmente la vida musical civil de Santiago. Manuel Valverde lo fue por impulsar el movimiento coral con su Orfeón Valverde, entre otros; o Pepe Curros, con la creación de la Sociedad de Conciertos, la Sociedad de Cuartetos o su papel sobresaliente en la Tuna Compostelana.

Entre las figuras de instrumentistas foráneos que pasaron por el Teatro Principal hemos encontrado grandes personajes de la época que incluyeron Santiago de Compostela dentro de sus giras, como fueron Pablo Sarasate acompañado por el Sexteto Arche o Berta Marx, Andrés Gaos, el Sexteto Arbós o el Cuarteto Francés. También lo hicieron grandes voces gallegas con proyección nacional como Gerardo del Castillo, Daniel y Castor Méndez Brandón u otros cantantes foráneos, ya fuesen miembros de compañías de ópera o de zarzuela que estaban de paso por la ciudad o solistas extranjeros como Emma Nevada o el afamado caricato Antonio Baldelli.

5. El repertorio, según los datos manejados, confirma que las obras puestas en escena seguían las tendencias imperantes en el resto de España. La zarzuela se imponía sobre la ópera, con los títulos en boga según las épocas, y las óperas eran mayoritariamente italianas de Donizetti, Puccini o Verdi, seguidas de alguna francesa. Entre las zarzuelas más interpretadas estaban *Los sobrinos del capitán Grant*, *La tempestad*, *Los diamantes de la corona*, *Campanone*, *El Diablo en el poder*, *El barberillo de Lavapiés*, *El anillo de hierro*, *La verbena de la Paloma*, *El molinero de Subiza*, *La bruja*, *Los diamantes de la corona* o *Jugar con fuego*, y entre las óperas predominaron *Ernani*, *Lucia de Lammermor*, *I puritani*, *Norma*, *La favorita* o *Rigoletto*. Con la llegada del nuevo siglo aparecieron las operetas, como *La princesa del dólar*, *La viuda alegre* o *El conde de Luxemburgo*. Llama la atención que nunca se puso en escena ninguna obra de Wagner, a pesar del wagnerianismo imperante en otras regiones y que incluso en la cercana A Coruña se representó alguno de sus trabajos.

Varios estrenos fueron todo un evento en Santiago, como el de las zarzuelas *La Gran Vía*, *Cádiz*, *La bruja*, *La Dolores* o *La verbena de la Paloma* porque, además de agradar mucho al público local, llegaron pocos meses después de sus estrenos mundiales en Madrid. En cuanto a las óperas, el estreno compostelano de *Tosca* el 8 de junio de 1906 a manos de la compañía de Giovannini llama la atención por haber tenido lugar sólo seis años después de su estreno mundial en Roma.

El repertorio de autores gallegos, y en especial compostelanos, también tuvo su espacio en el Teatro. Estas obras se interpretaban en los conciertos de alumnos, de músicos profesionales locales y en los de la Tuna. Hemos visto obras de Pepe Curros, Chané, Juan Montes, Santiago Tafall, José Coutier, Manuel Villaverde, Marcial del Adalid, Pascual Veiga o Ángel Brage. Eran especialmente bien recibidas por parte del público por el cariño y cercanía con los compositores.

En la última etapa encontramos un nuevo repertorio: la música instrumental usada para sonorizar las películas mudas. En sus inicios ésta corrió a cargo de Ángel Brage al piano o al frente de agrupaciones instrumentales de cámara, pero no se conserva información sobre la autoría de las obras interpretadas, pudiendo arriesgarnos a asegurar que mayoritariamente serían obras compuestas -o improvisadas- exprofeso para la ocasión por el propio Brage o versiones de otras de la época o del repertorio clásico y habitual.

Los conciertos no estaban conformados como lo están hoy en día -en los que se suele comenzar con una obertura para seguir con un concierto con solista y terminar con una obra sinfónica-, sino que eran una sucesión de obras divididas en dos y mayormente tres bloques con descansos intermedios y con una duración superior a los actuales.

En los bailes se interpretaban danzas, como la polka, vales o mazurkas, que facilitaban el ritmo de esta actividad y sus participantes. En el caso de las actividades mixtas, en las que participaban prestidigitadores u otro tipo de variedades, la música se relegaba a abrir el espectáculo y hacer de interludio entre las distintas actuaciones. Los conciertos de las tunas solían dividirse en tres bloques en los que se alternaban obras instrumentales, tanto originales compuestas expresamente para la ocasión y dedicadas a la agrupación, como versiones de obras reconocidas del repertorio clásico o en boga, con representaciones dramáticas breves de carácter ameno o declamaciones de textos; el esquema era similar al de las veladas interpretadas por los orfeones.

Además de las compañías y músicos profesionales, desarrollaron sus actividades en el Teatro agrupaciones de aficionados o estudiantes. Entre ellos los alumnos que ofrecían conciertos eran mayoritariamente integrantes de la Escuela de Música de la Real Sociedad de Amigos del País, que fue fundada en 1877; o en el caso de la Tuna eran de la Universidad, teniendo su auge en las dos últimas décadas del siglo XIX. Estos solían ser también los intérpretes de las habituales funciones en homenaje a personajes, como Antonio López Ferreiro o Juan Montes; o benéficas para recaudar fondos para desastres naturales, para la guerra o para realizar viajes de la tuna por otras ciudades españolas o portuguesas, dentro de los programas de intercambio con otras estudiantinas.

6. Una de las cuestiones que planeó durante todas las épocas sobre el coliseo fue la escasez de espectáculos. Eran continuas las quejas por las largas temporadas en las que el coliseo permanecía cerrado por ausencia de compañías interesadas en desempeñar en él sus funciones. Las empresas encontraban trabas económicas para arrendar el edificio, sabemos por los comentarios en prensa que esto no resultaba barato. El público perdía la costumbre de asistir al teatro y esto se convertía en un círculo vicioso sin fin: las compañías no venían porque no había público y el público no asistía cuando venían compañías porque no estaban habituados. Se le achacaba al pueblo compostelano el preferir la música de la Banda Municipal en los paseos de la Alameda a la música del Teatro Principal. Incluso desde algunos periódicos se desanimaba a futuras compañías de que viniesen a esta ciudad, ya que no encontrarían una acogida que compensase los costes de la visita. Los empresarios trataron de incrementar la asistencia al Teatro ofreciendo funciones con precios más populares y mediante los días de moda, en los que se convertía en todo un evento social.

Entre las casusas por las que el público no asistía al Teatro se encontraban los abonos poco variados de algunas compañías -los estrenos atraían a más gente-, la mala calidad de los artistas, la coincidencia con otras actividades de ocio de las funciones -como sucedía con los paseos de la Alameda- o promesas incumplidas por las empresas, que anunciaban sus visitas y posteriormente las anulaban. Otra de las razones que agravaron esta carencia de actividades musicales fueron las malas condiciones del inmueble; esto conllevó numerosos cierres por reformas que obligaron a suspender las actividades, y además influyó en las deficiencias que impedían a las compañías el uso de mejores decorados para sus funciones. En los últimos años estudiados tuvo lugar la adaptación del edificio para acoger el cinematógrafo de manera estable a manos de la empresa Fraga.

Otra controversia fue la del horario al que debían empezar las funciones. Era habitual que comenzasen con retraso, lo que afectaba también a su término, y que según la normativa de

1886 debían hacerlo antes de la media noche, tratando así de igualar los horarios españoles con los del resto de Europa. Aún con el adelanto del comienzo, la gente estaba habituada al anterior horario y llegaba tarde -hablamos de simplemente media hora de adelanto, de las 20.30h a las 20h-, lo que, junto con la dilación de los entre actos, terminaba por atrasar la salida del público del Teatro. Incluso se llegó a pedir el cambio del horario del paseo del domingo para que permitiese acudir a ambas actividades de ocio. Con la llegada del teatro por horas se llegaron a dar tres funciones por las tardes con horarios a las 16.30h, 19h y 20.30h.

7. La crítica musical en prensa que existía en Santiago no era especializada ni profesional, al igual que sucedía en la mayoría de gacetas del resto de provincias. La mayor parte de la información hemerográfica que se ha manejado para esta investigación corresponde a notas de prensa breves y sin firma, que debían ser de los redactores de los periódicos; esta concisión de la mayor parte de los textos se debía a la escasez de espacio en las páginas de las gacetas y a las altas horas a las que debían ser compuestas y entregadas en las redacciones tras las funciones. En casos puntuales las reseñas se extendían más por el estreno de alguna zarzuela que había llegado precedida de buenas críticas en su estreno madrileño, cuando los intérpretes eran ya viejos conocidos de la ciudad por anteriores visitas o por ser de origen compostelano. Sólo nos consta una ocasión en la que el autor firma abiertamente con su nombre y se trataba de un músico profesional, este fue Manuel Chaves y la crítica fue a posteriori del concierto dado por Sarasate en 1886. En otras ocasiones los autores se esconden tras seudónimos, como Corchea, Borghi, Fragolí o El Revistero.

Aunque en muchas de ellas no hay información de calidad sobre las interpretaciones, sí se obtienen datos valiosos sobre las obras interpretadas, los actores o incidentes durante las funciones. Se debe tener cuidado a la hora de tratar los testimonios de los periódicos, debido a que son opiniones personales -gustaba o no la interpretación de un artista sin mayor argumento técnico musical- y sobre todo a las tendencias ideológicas de cada medio, normalmente de carácter conservador, por lo que los juicios emitidos sobre ciertas obras “modernas” no eran favorables, influidos por su puritanismo. Recordemos que uno de los principales diarios compostelanos, *El Correo de Galicia*, aún por 1905 presentaba el subtítulo de “diario independiente, de avisos y noticias. Con censura eclesiástica”. Esto influía en el público, así que, aunque no existía a esas alturas una censura directa, los consejos de los periódicos sobre la conveniencia de asistir a algunas obras y su catadura moral, las presiones de la Iglesia y el beneplácito o desaprobación previa del gobernador situado en A Coruña sobre las obras representadas, terminaban por ser una criba de lo que terminaría por escuchar la audiencia. Las interferencias entre la Iglesia y el Teatro quedan reflejadas en la naturaleza de alguno de los censores nombrados en Santiago, como fue el caso de Rufo Rodríguez Valdespino, que era canónigo de la Catedral, además de rector de la Universidad.

Algunos de los problemas más reseñables con obras puestas en escena, especificamos esto porque las creaciones que incluían textos eran las más propensas a ser vetadas o puestas en entredicho, fueron *Los Churruchaos*, *La gatita blanca* y *Santos e Meigas*, siempre por cuestiones de moralidad dudosa por la temática de sus libretos.

Por último, consideramos que este estudio ha cumplido la función de analizar los tipos de actividades musicales que tuvieron lugar en el Teatro Principal desde su inauguración hasta 1914, registrando metódicamente tanto los intérpretes como los repertorios. El coliseo fue un

reflejo de la ciudad en la que se encontraba y sus contenidos fueron evolucionando a la vez que lo hizo la sociedad que conformaba su audiencia.





9. Bibliografía

- Ablanedo, E. C. (1993): A música contemporánea. En Carreira Antelo, X. M. y Magán Fernández, C. (coords.): *Ángel Brage, memoria musical de un século* (pp. 33-37). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- Alén Garabato, M. P. (1987): Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del s. XIX. *Compostellanum*, 3-4 (32), pp. 561-573.
- _____ (1991): Datos para una historia social de la música: La Guerra de la Independencia y su incidencia en la Capilla de Música de la catedral de Santiago. *Revista de musicología*, 1-2 (14), pp. 501-509.
- _____ (1993a): A Música na catedral de Santiago: Medio século de dificultoso sustento (1875-1925). En Carreira Antelo, X. M. y Magán Fernández, C. (coords.): *Ángel Brage, memoria musical de un século* (pp. 52-62). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- _____ (1993b): La sociología y la música. *Nassarre, revista aragonesa de musicología*, 2 (9) (separata), pp. 177-192.
- _____ (1999a): Hacia una “Historia de la Música Gallega”: pasado, presente y futuro. En Sá Machado, p. y Maia Marques, J. A. (coords.), *Maia, história regional e local: actas do congresso* (pp. 199-218). Maia: Câmara municipal de Maia.
- _____ (1999b): La música en Galicia: del piano de salón a las masas corales. En Alén Garabato, M. P. (dir.): *Galicia e América, música, cultura e sociedade arredor do 98* (pp.73-101). Santiago de Compostela: Tórculo.
- _____ (2000): Músicos de la catedral de Santiago de Compostela. Docentes y concertistas. (ca.1875-1895). *Nassarre, revista aragonesa de musicología*, 2 (16) (separata), pp.33-58.
- _____ (2002a): Datos para una historia social de la música: apuntes biográficos de los músicos de la Catedral de Santiago (1779-1820). En Barral Rivadulla, M. D. y López Vázquez, J. M. (coords.): *Estudios sobre patrimonio artístico*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- _____ (2002b): *Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), impulsor de la actividad musical en Galicia*. En Fernández Cortizo, C., González Lopo, D. y Martínez Rodríguez, E. (eds.): *Universitas: homenaje a Antonio Eiras Roel* (vol. 2, pp. 235-245). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (2002c): La “edad de oro” de las Melodías gallegas (ca. 1890-1915). En Novoa Gómez, M. A. y Romaní Martínez, M. (eds.): *Homenaje a José García Oro* (pp. 375-382). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (2007): Reflexiones sobre un siglo de música gallega (ca. 1808-1916). *Revista de Musicología*, 1 (30), pp. 49-102.

_____ (2008a): El tema de la emigración en los compositores gallegos: (ca. 1880-1920). *Anuario brigantino*, 31, pp. 375-398.

_____ (2008b): Teatro lírico en la ciudad de A Coruña (1872-1879). En Alonso, C., Gutiérrez, C. J. y Suárez-Pajares, J. (eds): *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní* (pp. 49-76). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2009a): *Historia da música galega: notas do século XIX*. Santiago de Compostela: Andavira.

_____ (2009b): Música y músicos al servicio del culto (s. XVI-XIX): normas de conducta y estima social. En Peña, C., Pérez, M., Alberó, M. M., Marín, M. T. y González, J. M.: *Actas del Congreso Internacional de Imagen y apariencia* (pp. 940-963). Murcia: Editum, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

_____ (2010): Música y catedrales: las “óperas” de Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso. *Semata: ciencias sociais e humanidades*, 22, pp. 473-494.

_____ (2012): Estado de la cuestión sobre la música y los músicos en Santiago de Compostela (ca. 1875-1925). En Barral Rivadulla, M. D., Fernández Castiñeiras, E., Fernández Rodríguez, B. y Monterroso Montero, J. M. (coords.): *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010* (pp. 2808-2819). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Alier, R. (2007): *Guía universal de la ópera*. Barcelona: Ma non troppo.

Alonso González, C. (1995): La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina. En Casares Rodicio, E. y Alonso González, C.: *La Música española en el siglo XIX* (pp. 245-277). Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Alonso González, C. (1998): *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Álvarez Cañibano, A. (1995): *Teatros y música escénica. Del antiguo régimen al estado burgués*. En *La Música española en el siglo XIX* (pp. 123-160). Oviedo: Servicio de publicaciones de la universidad de Oviedo.

_____ (1997): La zarzuela en Andalucía. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3, pp. 351-362.

Álvarez Hortigosa, F. (2012): *La vida escénica en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*. Editorial Anagnórisis.

Amoedo Portela, A. (2012): Dúas obras inéditas para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal e Enrique Lens Viera. En Capelán Fernández, M., Garbayo Montabes, F. J., Costa Vázquez, L. y Villanueva Abelairas, C. (eds.) (2012): *Os sonhos da memoria: documentación musical en Galicia, metodoloxías para o estudio (1875-1936)* (pp. 301-314). Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Andrade, S. C., Liberal, A. M. y Pereira, R. (2009, 2010, 2011): *Casas da Música no Porto: para a história da cidade* (3 vols.). Oporto: Fundação Casa da Música.

Andújar Escobar, J. (2013): Recordando a personajes linarenses (I): Salud Ruiz, Federico Reparaz Chamorro, Alberto Escámez López, Emilio Muñoz Fernández, Enrique Escobar Sotés. *Siete esquinas: Revista del Centro de Estudios Linarenses*, 5, pp. 7-23.

Arce Bueno, J. C. (1997): Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3, pp. 273-280.

_____ (2008): La música en el cine mudo: mitos y realidades. En Alonso, C., Gutiérrez, C. J. y Suárez-Pajares, J. (eds): *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní* (pp. 559-568). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Arias de Cossío, A. M. (1997): La escenografía zarzuelística en el siglo XIX español. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3, pp.183-188.

_____ (2001): *La escenografía en el Madrid del siglo XIX*. En Casares Rodicio, E. y Torrente, Á. (coords.): *La ópera en España e Hispanoamérica: actas del Congreso Internacional “La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia”, Madrid, 29 noviembre a 3 diciembre de 1999* (2º vol., pp. 283-292). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Arimón, S. (2006): *El código del teatro: compilación metódica, anotada y comentada, de todas las disposiciones legales relacionadas con el teatro y demás espectáculos públicos*. Pamplona: Analecta.

Artiaga Rego, A. (2005): “La sociedad gallega (c. 1775-1874)”, en Juana, J. y Prada, J. (coords.): *Historia contemporánea de Galicia* (pp. 57-82). Barcelona: Ariel.

Arufe Vidal, R. (2011): *Pepe Curros, músico y compositor de Santiago*. [Consultado el 10 de marzo de 2015: <http://patrimoniomusicalgalego.blogspot.com.es/2011/04/pepe-curros-musico-e-compositor.html?m=1>]

Asenjo Barbieri, F. (2006): *Crónica de la lírica española y fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Balboa Rodríguez, M. y Carreira Antelo, X. M. (1979): *150 anos de música galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Baliñas, M. (1993): A vida musical en Santiago. En Carreira Antelo, X. M. y Magán Fernández, C. (coords.): *Ángel Brage, memoria musical de un século* (pp. 44-51). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Baliñas, M. (1999): Villar Villar, Ángel. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2, p. 672). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Baltar Tojo, R. (1992): Teatro Principal. Santiago de Compostela (La Coruña). En Ministerio de Obras Públicas (ed.): *La arquitectura en escena: programa de rehabilitación de teatros españoles del siglo XIX* (pp. 213-217). Madrid: Centro de Publicaciones.

Barba Sevillano, A. y Giménez Pérez, A. (2009): Análisis acústico de la tipología teatral a la italiana a través del estudio del Teatro Principal de Valencia. *Revista de Acústica*, 3-4 (40), pp. 9-26.

Barbieri, F. A. (2006): *Crónica de la lírica española y fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Barral Martínez, M. (2009): La Alameda, el Paseo de la Herradura y otros jardines, espacios vertebradores de la estructura social y urbana de Santiago: Santiago siglos XIX y XX. En López Díaz, M. (ed.): *Estudios en homenaje al profesor José M. Pérez García* (vol. 1, pp. 67-76). Vigo: Servizo de Publicación da Universidade de Vigo.

Barreiro Fernández, X. R. (1974): Santiago: La Edad Contemporánea. En *Gran Enciclopedia Gallega* (vol. 28, p. 48). Santiago de Compostela: Silverio Cañada.

____ (2003): De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875). En Portela Silva, E. (coord.): *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela* (pp. 433-475). Santiago de Compostela: Concello, Universidad de Santiago de Compostela y Consorcio de Santiago.

____ (2007): *Historia política da Galicia contemporánea* (5 vols.). A Coruña: La Voz de Galicia.

Barrientos Bueno, M. (2017): *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906). De la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Barro Rey, I. (2013): La decoración a escena: caracterización de las casas de decoración coruñesas a través de las reformas del teatro Rosalía de Castro. *Res Mobilis, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 2 (2), pp. 168-177

Barros Presas, N. (2015): *La vida musical en la ciudad de Pontevedra (1878-1903)*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.

____ (2018): Teatro lírico en la ciudad de Pontevedra en las postrimerías del siglo XIX. En Lolo, B. y Presas, A. (eds.): *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (pp. 533-549). Madrid: Sociedad España de Musicología (SEDEM).

Beiras, M. (1993): Manuel Beiras. En Carreira Antelo, X. M. y Magán Fernández, C. (coords.): *Ángel Brage, memoria musical de un século* (pp. 15-16). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Benito Argáiz, I. (2003): *La vida escénica en Logroño (1850-1900)*. Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.

- Beramendi González, J. (1997): Galicia e España nos séculos XIX e XX, una articulación problemática. En Fernández Salgado, B. (ed.): *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos: Universidade de Oxford, 26-28 September 1994* (pp. 33-51). Oxford: Oxford Centre for Galician Studies.
- Bermúdez de la Puente y González del Valle, M. A. (1986): *El tiempo libre, como categoría histórica, ocio y diversiones en Santiago de 1900 a 1910*. Tesis de licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela.
- Bonet Correa, A. (1990): Las ciudades gallegas en el s. XIX. En Fundación Caixa Galicia (ed.): *Arte y ciudad en Galicia, siglo XIX* (pp. 83-133). A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- Brage Villela, J. (2006): A escola de música da Real Sociedade Económica de Amigos do País da cidade de Santiago. En Fundación Caixa Galicia (ed.): *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela: 1784-2006* (pp. 129-141). Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia.
- Brey, G (2005): La sociedad gallega (1874-1936). En Juana López, J. y Prada Rodríguez, J. (coords.) (2005): *Historia contemporánea de Galicia* (pp. 169-202). Barcelona: Ariel.
- Cabo Villaverde, X. L. (1992): *Cinematógrafos de Compostela: 1900-1986*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.
- Cabo Villaverde, X. L., Coira Nieto, J. A. y Pena Pérez, J. (coords.) (2001): *Diccionario do cine en Galicia*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Artes da Imaxe.
- Cabo Villaverde, X. L.; Sánchez García, J. Á. y Etchevarría Marchesi, M. (coords.) (2004): *Cinematógrafos de Galicia*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.
- Cancela Montes, B. (2010): *Santiago Tafall. Un músico compostelano en los albores del galleguismo*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Alvarellos Editora.
- _____ (2013): Las obras censuradas de Santiago Tafall y su labor en la instauración del Motu Proprio en la Catedral de Santiago de Compostela. *Annuario Sancti Iacobi*, 2, pp. 253-278.
- _____ (2015): *La banda municipal de música de Santiago de Compostela (1848 - 2015)*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- _____ (2018): La Banda municipal de Santiago en la vida musical de la ciudad (1876-1936). En Garbayo, J. y Capelán, M. (eds.): *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 305-324). Pontevedra: Museo de Pontevedra.
- Cancela Montes, A. y Cancela Montes, B. (2013): *La saga de los Courtier*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Alvarellos Editora.
- Cano Gómez, E., García Lagos, J. M. y Morán Saus, A. L. (eds.) (2003): *Cancionero de estudiantes de la tuna: el cantar estudiantil, de la Edad Media al siglo XX*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Cantavella Blasco, J. (2006): La Iglesia ante la literatura popular decimonónica: el caso del folletín. En López Criado, F. (ed.): *La literatura, la Iglesia y el reino de este mundo: estudios de literatura española contemporánea* (pp. 25-36). A Coruña: Deputación de A Coruña.

Capelán Fernández, M. (2012): Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir. En Capelán Fernández, M., Garbayo Montabes, F. J., Costa Vázquez, L. y Villanueva Abelairas, C. (eds.) (2012): *Os soños da memoria: documentación musical en Galicia, metodoloxías para o estudio (1875-1936)* (pp. 229-260). Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

_____ (2015): El regeneracionismo musical y el modelo wagneriano en la escena musical gallega. En Villanueva Abelairas, C., Beramendi, J., García Martínez, C. y Santoz Zas, M. (eds.): *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas* (pp. 303-330). A Coruña: Fundación Barrié; Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego; Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

_____ (2018): Eduardo y Ramón Arana: redes y movimiento musical en Galicia (1857-1909). En Garbayo, J. y Capelán, M. (eds.): *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 93-118). Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Carmena y Millán, L. (2002): *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Carracido, J. M. (1842): *Observaciones sobre el drama titulado Ferrán Pérez Churruchao y el Arzobispo D. Suero*. Santiago de Compostela: Imprenta de J. Núñez Castaño.

Carreira Antelo, X. M. (1984): Apuntes para una historia de la ópera en Galicia. La ópera en España. En VVAA: *X Festival de Música y Danza de Asturias* (pp. 99- 114). Oviedo: Universidad de Oviedo.

_____ (1987a): Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX. En López-Caló, J., Fernández de la Cuesta, I. y Casasres Rodicio, E. (coords.): *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente* (pp. 155-172). Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y Musicales (INAEM).

_____ (1987b): El nacionalismo operístico en Galicia. *Revista de Musicología*, 2 (10), pp. 667-684. Madrid: Sociedad española de musicología.

_____ (1990): El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775, Nicolás Setaro. En Casares Rodicio, E. y Villanueva Abelairas, C. (coords.), *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños* (pp.27-117). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (1999): Música, cultura y sociedad alrededor del 98. En Alén Garabato, M. P. (dir.): *Galicia e América, música, cultura e sociedade arredor do 98* (pp.11-17). Santiago de Compostela: Tórculo.

Carreira Antelo, X. M. y Magán Fernández, C. (coord.) (1993): *Ángel Brage, memoria musical de un século*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Carreras, J. J. (ed.) (2018): Historia de la música en España e Hispanoamérica (5 vols.): *La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura de España.

Carvalho Calero, R. (1975): *Historia de la literatura gallega contemporánea: 1808-1936* (3º ed.). Vigo: Galaxia.

Casares Rodicio, E. (1994): El café concierto en España. En *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa* (vol. 2, pp. 1285-1296). Madrid: Editorial Complutense.

_____ (1995a): La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales. En Casares Rodicio, E. y Alonso González, C.: *La Música española en el siglo XIX* (pp. 13-122). Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

_____ (1995b): La crítica musical en el XIX español. Panorama general. En Casares Rodicio, E. y Alonso González, C.: *La Música española en el siglo XIX* (pp. 463-491). Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

_____ (dir.) (1999): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (10 vols.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

_____ (2000): *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes* (2 vols.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (dir.) (2006): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (2 vols.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006a): Bueso, Vicente. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 1, p. 318). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006b): Cádiz. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 1, pp. 337-340). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006c): Carceller, Luis. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 1, p. 405). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006d): Compañías de zarzuela. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 1, pp. 525-539). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006e): Fernández Saborido, Maximino. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 1, p. 765). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006f): García Bergés, Eduardo. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 1, pp. 825-826). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006g): Gorgé Samper, Pablo. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 1, pp. 915-916). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006h): Reparaz, Antonio. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 2, pp. 600-601). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006i): Reparaz, Federico. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 2, pp. 601). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006j): Viñas, Fernando. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 2, pp. 981). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2018): Entorno al legado lírico hispano. Claves para una recuperación. En Garbayo, J. y Capelán, M. (eds.): *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 15-30). Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Casares Rodicio, E. y Alonso González, C. (1995): *La Música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la universidad de Oviedo.

Castro Tomé, G. (1998): Camilo Díaz Baliño, escenógrafo ferrolán e galeguista. En *Ferrol análise*, 13, pp. 80-81.

Cela Folgueiras, M. J. y López Fariña, M. Á. (1996): *Mariano Tafall y su obra*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia (vol. 1).

Cervera Borrás, J. (1982): *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid: Editora Nacional.

Clark, W. A. (2015): *Isaac Albeniz: a research and information guide*. Londres: Routledge, Taylor & Francis Group.

Clares Clares, M. E. (2017): *Música y noches de moda: sociedades, cafés y salones domésticos de Murcia en el siglo XIX*. Murcia: Universidad de Murcia.

Coello González, M. (2006): La censura en el teatro de principios del Siglo XIX. En López Criado, F. (ed.): *La literatura, la Iglesia y el reino de este mundo: estudios de literatura española contemporánea* (pp. 83-91). A Coruña: Deputación de A Coruña.

Coredero Torrón, X. (2012): *La desamortización en la provincia de A Coruña: etapas de Mendizábal y Madoz*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.

Cores Trasmonte, B. (2001): *A Tuna de Santiago*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia.

_____ (2004): *A Rúa do Vilar de Santiago de Compostela*. En Barreiro Fernández, X. R. (et al.): *A Casa Grande do Pozo: sede da Fundación Caixa Galicia en Santiago de Compostela* (pp.169-184). Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2004.

Cores Trasmonte, M. del P. (1962): *El urbanismo en Santiago de Compostela en el siglo XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- Cortés Ibáñez, E. (1999): *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
- Cortizo Rodríguez, M. E. (1997): La zarzuela romántica: Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3, pp. 23-50.
- Cortizo Rodríguez, M. E. y Sobrino Sánchez, R. (2001): Asociacionismo musical en España. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 8-9, pp. 11-16.
- Costa Buján, P. (2015): *La ciudad heredada: evolución urbana y cambios morfológicos, Santiago de Compostela, 1778-1950*. Santiago de Compostela: Teófilo Edicións, Consorcio de Santiago de Compostela.
- Costa Buján, P. y Morenas Aydillo, J. (1989): *Desenvolvemeto urbano. Outra arquitectura*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Costa Vázquez, L. (1998): As bases do nacionalismo musical galego no entorno da música relixiosa. En Villanueva Abelairas, C. (coord.): *O feito diferencial galego* (Vol. 1, pp. 251-292). Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
- _____ (1999): *La formación del pensamiento musical nacionalista de Galicia hasta 1936*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.
- _____ (2000): Etnicidade, nacionalismo e internacionalismo no coralismo galego da segunda metade do século XIX. En Dirección Xeral de Promoción Cultural: *Congreso sobre Juan Montes* (pp. 103-106). Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural.
- Cotarelo y Mori, E. (2000): *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- Curros Enríquez, M. (1979): *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Cymbron, L. (2008): *A ópera em Portugal (1834-54): O sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*. Dissertação de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- _____ (2012): *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Lisboa: Colibri.
- Dalhaus, C. (2014): *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Díaz de Escovar, N. (1924): *Historia del teatro español: comediantes, escritores, curiosidades escénicas* (2 vol.). Barcelona: Muntaner y Simón.
- Durán, J. A. (1990): *Camilo Díaz Balaño: crónica de otro olvido inexplicable*. Sada: Edicións do Castro.
- Encabo Fernández, E. (2002): La zarzuela y el folklore infantil. *Filomúsica, revista mensual de publicación en Internet*, 33.

_____ (2006): Representaciones de la religiosidad en la zarzuela y el género chico. En López Criado, F. (ed.): *La literatura, la Iglesia y el reino de este mundo: estudios de literatura española contemporánea* (pp. 101-108). A Coruña: Deputación de A Coruña.

Espín Templado, M. del P. (1997): Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero. En *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, págs. 57-72.

Fandiño Veiga, X. R. y López López, G. (coords.) (2018): *Con Galiza sempre no horizonte: Camilo Díaz Baliño e Isaac Díaz Pardo en Compostela*. Santiago de Compostela: Ateneo de Santiago.

Fernández Casanova, C. (2001): La actividad docente de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX (pp. 571-589). En Balboa López, J. M. y Pernas Oroza, H. (eds.): *Entre nós: estudos de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Fernández Coto, C. H. y Silva Suárez, M. (1990): El Teatro Principal de Tui. *Boletín académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña*, 13, pp. 55-62.

Fernández García, E. (1997): *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Fernández García, R. (2005): La programación musical de la época de Canalejas. En Xunta de Galicia: *Congreso de José Canalejas e a súa época: actas do Congreso en Ferrol, os días 6, 7, 8 e 9 de abril* (pp. 401-410). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte.

Fernández Moreno, A. (2014): *Análisis psicosocial y cultural de la música en los teatros y cafés-teatro en Córdoba en el último tercio del siglo XIX: Un estudio histórico-crítico*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba.

Fernández Pulpeiro, J. C. (1981): *Apuntes para la historia de la prensa del siglo XIX en Galicia: con un índice general de publicaciones editadas en Galicia entre los años 1800-1950*. Sada: Edicións do Castro.

Ferreiro Delgado, H. (1977): Contexto histórico-político de Galicia en la primera mitad del siglo XIX. *Revista de estudios políticos*, 212, pp. 327-348.

Filgueira Valverde, J. (1951): La capilla de música de la catedral compostelana. *Compostela (boletín de la archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago)*, pp.17-19.

Folgar de la Calle, J. M. (1987): Fondos documentales del Archivo Municipal de Santiago de Compostela relacionados con el cinematógrafo. En *Jubilatio: homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*. (Vol 2, pp. 719-730). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (1996): Los primeros años del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1914). En Madrid Álvarez, J. C. de la (coord.): *Primeros tiempos del cinematógrafo en España* (pp. 85-108). Oviedo: Universidad de Oviedo.

Fonticoba Graña, A. (1990): El teatro Jofre de Ferrol. *Boletín académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña*, 13, pp. 43-50.

Fraguas Fraguas, A. (ed.) (1988): *Teatro Principal* (pp. 21-46). Santiago de Compostela: Concello de Santiago.

Freitas de Torres, L. (2015): La labor de José Gómez Veiga "Curros" en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago, siglo XIX-XX. *Annuario Sancti Iacobi*, 4, pp. 263-282.

_____ (2016a): La huella de Manuel Valverde Rey (1857-1929) en la historia musical de Santiago de Compostela. En Brescia, M. y Marreco Brescia, R (eds.): *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos* (pp. 286-296).

_____ (2016b): La Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1877-1953). *Revista Argentina de Musicología*, 17, pp. 131-150.

_____ (2017): *José Gómez Veiga "Curros" (1864-1946): un icono del patrimonio musical compostelano*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.

_____ (2018): La filarmónica Tuna Compostelana de 1897. *Legajos de Tuna*, 3, pp. 6-16.

Galbis López, V. (1997): La zarzuela en el área mediterránea. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3, pp. 327-350.

Gallego Morell, A. (1991): Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX. *Revista de musicología*, 1-2 (14). pp. 13-32.

_____ (1999): La música del siglo XIX en España. En Alén Garabato, M. P. (dir.): *Galicia e América, música, cultura e sociedade arredor do 98* (pp. 19-37). Santiago de Compostela: Tórculo.

Garbayo Montabes, F. J. (2002): La crisis de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela, durante los últimos años del magisterio de Melchor López (1808-1822). En C. Fernández Cortizo, D. González Lopo y E. Martínez Rodríguez (eds.): *Universitas: homenaje a Antonio Eiras Roel* (Vol. 2, pp. 217-234). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (2003a): Instrumentos reclamaciones de músicos (1813-1822): un ejemplo de documentación acerca de la crisis de la capilla de música de la catedral de Santiago como consecuencia de las desamortizaciones musicales de la capilla de la catedral de Santiago de Compostela (1757-1818). *Memoria Artis*, 2, pp. 293-304.

_____ (2003b): Sobre reclamaciones de músicos (1813-1822): un ejemplo de documentación acerca de la crisis de la capilla de música de la Catedral de Santiago como consecuencia de las desamortizaciones. *Memoria Ecclesiae*, 23, pp. 219-230.

_____ (2010): Historiografía musical de las catedrales gallegas: más de un siglo de aportaciones y alguna acotación de futuro. *Sémata, Ciencias Sociais e Humanidades*, 22, pp. 103-129.

García Avello, R. (1999): Campo Zabaleta, Conrado del. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2, pp. 982-983). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

García Bodaño, S. (1995): A Compostela universitaria nas páxinas de La Casa de la Troya. En Pérez Alberti, A.: *Gallaecia Fulget: (1495-1195): cinco séculos de historia universitaria* (pp. 592-597). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. pp. 592-597.

García Caballero, M, M. (2002): *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX* (1875-1900). Tesis doctoral, Uniersidad de Valladolid.

____ (2008): *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Alvarellos.

García Cortés, C. (2002): La Iglesia compostelana en los siglos XIX y XX. En García Oro, J. (dir.): *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo* (pp. 409-511). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

García de las Mozas, A. (2005): Gerónimo Giménez: faceta humana y profesional. *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, 1, pp. 229-242. Cádiz: Universidad de Cádiz.

García Fernández, E. C. (1985): *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*. A Coruña: La Voz de Galicia.

____ (2002): *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel.

García Mallo, M. C. (2005): Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892. *Anuario musical Revista de musicología del CSIC*, 60, pp. 115-167.

Gies, D. T. (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.

Giménez-Rodríguez, F. J. (2018): La música gallega en la prensa: del folclore a la identidad (1875-1951). En Garbayo, J. y Capelán, M. (eds.): *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 65-92). Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Gimeno Arlanzón, B. (2010): *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.

Gómez Amat, C. (1984): *Historia de la música española* (vol. 5). Madrid: Alianza.

González Barriuso, R. (2018): Teatro del Príncipe Alfonso: música lírica en la década de 1890. En Lolo, B. y Presas, A. (eds.): *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (pp. 551-567). Madrid: Sociedad España de Musicología (SEDEM).

González Herrán, J. M. (1999): Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán. En Alén Garabato, M. P. (dir.): *Galicia e América, música, cultura e sociedade arredor do 98* (pp. 39-56). Santiago de Compostela: Tórculo.

González Lapuente, A. (ed.) (2012): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 7: La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Groba González, X. (2018): As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell (1894-1922). En Garbayo, J. y Capelán, M. (eds.): *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 165-180). Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Grout, D. J. y Palisca, C. V. (1984): *Historia de la música occidental* (2 vols.). Madrid: Alianza.

Guadamuro García, I. (2018): La explotación del teatro lírico en dominio público: el caso de la opereta vienesa en España en las primeras décadas del siglo XX. En Lolo, B. y Presas, A. (eds.): *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (pp. 569-585). Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM).

Hernández Polo, B. (2018): La música de cámara española en las sesiones madrileñas del Cuarteto Francés: estreno, estilos y recepción a comienzos del siglo XXI. En Lolo, B. y Presas, A. (eds.): *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (pp. 2043-2060). Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM).

Hueso, Á. L. (1993): A sonoridades do cine silencioso. En Carreira Antelo, X. M. y Magán Fernández, C. (coords.): *Ángel Brage, memoria musical de un século* (pp. 38-43). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Ibneri, L. G. (1995): *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (1997): Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración. *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, pp. 157-164.

_____ (2001): La constitución de la Sociedad de Autores. *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, pp. 227-242

_____ (2006a): Gatita blanca, La. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 1, pp. 843-844). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2006b): Giménez Bellido, Gerónimo. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (vol. 1, p. 884-894). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Instituto Galego das Aretes Escénicas e Musicaies (2010): O Teatro Principal latexa en Compostela. *Paraíso: revista galega de teatros e auditorios*, 8, pp. 42-45.

Iglesia, A. de la (1861): Juegos florales. *Galicia: revista universal de este reino*, 7.

Iglesias Álvarez, A. (1999a): Fernández Bordas, Antonio. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 5, pp. 52-53). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Iglesias Álvarez, A. (1999b): Francés Rodríguez, Julio. En Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 5, pp. 241-242). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Iglesias de Souza, L. (1981-1983): Algunas referencias a la ópera en La Coruña. *Abrente: revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 13-15, pp. 73-110.

_____ (1989-1990): Autores gallegos de teatro lírico. *Abrente: revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 21-22, pp. 167-215.

_____ (1991-1996): *El teatro lírico español* (4 vols.). A Coruña: Diputación Provincial.

Iglesias Pereira, P. R. (1990): El teatro principal de Pontevedra. *Boletín académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña*, 13, pp. 51-54.

Juan del Águila, J. de (1973): *Ruperto Chapí y su obra lírica*. Alicante: Diputación de Alicante.

Juana López, J. y Prada Rodríguez, J. (coords.) (2005): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona: Ariel.

Lavaur, L. (1999): *Teoría romántica del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Lavesa, C. (coord.) (1986-1990): *Proyectos de recuperación de teatros* (5 vol.). Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Liaño Pedreira, M. D. (1998): *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. A Coruña: Deputación de A Coruña.

_____ (2012): Fuentes para el estudio de la edición musical. El archivo Berea de la Diputación Provincial de A Coruña. En Lolo, B. y Gonsálvez, J. C. (eds.): *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XIX)* (pp. 439-447). Madrid: UAM Ediciones: Ministerio de Economía y Competitividad.

Liberal da Fonseca, A. M. (2006): *A vida musical no Porto na segunda metade do séc. XIX: o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (2009): Music Societies in the 19th Century Oporto: "Private Spaces of Amateur and Professional Music Making". *Revista de Ciência e Tecnologia das Artes*, 1, pp. 53-71.

_____ (2010): Antonio Reparaz, un músico español en Oporto: nuevos datos para su biografía. *Cuadernos de música iberoamericana*, 19, pp. 91-115.

Liberal da Fonseca, A. M., Pereira, R. y Andrade, S. C. (2009, 2010, 2011): *Casas da Música no Porto* (3 vols.). Oporto: Fundação Casa da Música.

López-Calo, J. (1992): *La música en la catedral de Santiago* (11 vols.). A Coruña: Diputación Provincial.

_____ (2012): *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2014): La entrada de la musicología en la universidad española. Notas históricas y recuerdos personales. En Nagore, M. y Sánchez, V.: *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (pp. 39-48). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

_____ (2016): La música en la Catedral de Santiago en la segunda mitad del siglo XIX: del esclavismo al motu proprio. En Rodríguez Mouriño, J. A. (dir.): *XXXIV Ruta Cicloturística del Románico-Internacional: [del 1 de febrero al 31 de mayo de 2016]* (pp. 145-157). Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico.

López Cobas, L. (2007): *Música y cultura en A Coruña: el caso de Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*. Memoria de licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (2009): La música en el archivo histórico del monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela. Apuntes sobre el compositor compostelano José Gómez Veiga "Curros" (1864-1945). En Andrade Cernadas, J. M., Casal García, R. y López López, R. J. (coords.): *Galicia monástica: estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva* (pp. 433-460). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (2010): El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del s. XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891). *Revista de musicología*, 1-2 (33), pp. 505-526.

_____ (2012): Los primeros pasos de una empresa editorial gallega: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) y su labor como intermediario y difusor editorial. En Lolo, B. y Gonsálvez, J. C. (eds.): *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XIX)* (pp. 421-437). Madrid: UAM Ediciones: Ministerio de Economía y Competitividad.

_____ (2013): *Historia de la Música en Galicia*. Lugo: Ouvirmos.

López Ferreiro, A. (1909): *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Seminario Conciliar.

López-Suevos Hernández, B. (2008): Las capas de la cebolla: el fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña. *Boletín DM*, año 12, pp. 16-24.

López Silva, I. (2004): Curros Enríquez e o teatro. Desde autos simbólicos ata zarzuelas de salón. En Alonso Montero, X., Monteagudo Romero, H. y Tajés Marcote, B. (eds.): *Actas do I Congreso Internacional "Curros Enríquez e o seu tempo"* (vol. 1, pp. 673-703). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Lorenzo Vizcaíno, M. del C. (2015): Fondos documentales usados para el estudio de la zarzuela en el Teatro Principal de Santiago de Compostela a finales del siglo XIX y principios del XX. *Boletín DM*, año 19, pp.7-20.

_____ (2018): "La fragua de Vulcano": avatares de una zarzuela de Manuel Linares Rivas y Ruperto Chapí. En Garbayo, J. y Capelán, M. (eds.): *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 325-348). Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Madrid Álvarez, J. C. de la (1997): *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Gijón: Trea.

Magán Fernández, C. (1993): Ángel Brage, esbozo dunha biografía. En Carreira Antelo, X. M. y Magán Fernández, C. (coords.): *Ángel Brage, memoria musical de un século* (pp. 63-79). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Máiz, R. (1983): *Alfredo Brañas: o ideario de rexionalismo católico tradicionalismo*. Vigo: Galaxia.

Marco Aragón, T. (1997): El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3, pp. 257-264.

_____ (2008): *Historia cultural de la música*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.

Martín Sánchez-Ballesteros, E. (2018): Evolución de los géneros periodísticos utilizados para comunicar la música clásica durante el siglo XXI. En Lolo, B. y Presas, A. (eds.): *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (pp. 2043-2060). Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM).

Martínez Romero, J. (2001): *Instituciones culturales en el siglo XIX almeriense*. Almería: Universidad de Almería.

Medina Álvarez, Á. (1996): Sugerencias de trabajo musicológico en archivos municipales. *Revista Música oral del sur*, 2, pp. 7-18.

Miguéns García, X. L. (2008): *Historia do Carril-Cornes*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco y Consorcio de Santiago.

Morales Villar, M. P. (2008): *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.

Morán Saus, A. L., García Lagos, J. M., y Cano Gómez, E (ed.) (2003): *Cancionero de estudiantes de la tuna: el cantar estudiantil, de la Edad Media al siglo XX*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Moreno Mengíbar, A. (1998): *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Moure Pazos, I. (2014): Transformaciones arquitectónicas y urbanas en la ciudad de Santiago de Compostela: el triunfo del gusto ecléctico y los criterios higienistas (1868-1931). *Cuadernos de estudios gallegos*, 127 (61), pp. 279-298.

Nagore Ferrer, M. (1997): La vida zarzuelística en Bilbao (1850-1936). *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3, pp. 399-408.

_____ (2004): Tradición y renovación en el movimiento de la reforma de la música anterior al *motu proprio*. *Revista de musicología*, 1 (27), pp. 211-235.

Navas Ruiz, R. (1990): *El Romanticismo español*. Madrid: Cátedra.

Navascués Palacio, P. (1984): *La arquitectura gallega del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Nicolás Martínez, M. P. (2015): *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

- Nieva, F. (2003): *Tratado de escenografía* (2ª ed.). Madrid: Fundamentos.
- Ocampo Vigo, E. (2001): *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- _____ (2002): *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- _____ (2003): Ferrol (1878-1915). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, pp. 461-480.
- _____ (2011): *El teatro en Ferrol 1879-1915: el teatro Jofre*. *Ferrol Análisis*, 26, pp. 267-273.
- Olartechea, L. (1920): El pianista del cine. En *Cine Mundial*, 2 (5), p. 226.
- Oliver García, J. A. (2012): *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Palomares Ibáñez, J. M. (1983): Prensa y política en Galicia: la prensa periódica compostelana (1875-1936). *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 4, pp. 391-430.
- Paz Gago, J. M. (2004): Celanova e a Escola poética de Curros. En Alonso Montero, X., Monteagudo Romero, H., Tajés Marcote, B. (eds.): *Actas do I Congreso Internacional "Curros Enríquez e o seu tempo"*, (vol. 2, pp. 155-170). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Peña y Goñi, A. (1967): *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza.
- _____ (2004): *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- Pereiro Alonso, J. L. (2004): *A antiga Casa Grande do Pozo na Rúa do Vilar*. En Barreiro Fernández, X. R. (et al.): *A Casa Grande do Pozo: sede da Fundación Caixa Galicia en Santiago de Compostela* (pp.157-168). Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2004.
- Pérez Constanti, P. (1925): *Notas viejas galicianas*. Vigo: Imprenta de los sindicatos católicos.
- Pérez Lugín, A. (2010): *La Casa de la Troya: estudiantina*. Santiago de Compostela: Edicións do Cerne.
- Pérez Ortega, M. U. (2015): Noticias del dramaturgo linarense Federico Reparaz y Chamorro. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 211, pp. 375-414
- Portela Pazos, S. (1944): *Decanologio de la A.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario Conciliar.
- Pose Antelo, J. M. (1992): *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Ramón Salinas, J. (2014): *Ocio y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902)*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.

Rey Castelao, O. (1985): La renta del voto de Santiago y las instituciones jacobeanas. *Compostellanum*, 30, pp. 323-368.

_____ (1999): Dende a desamortización. En *San Martiño Pinario: catálogo da exposición no Mosteiro de San Martiño Pinario* (pp. 49-52). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Ramos Pérez, V. (1965): *El Teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1947)*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante.

Ríos, X. C. (2016): Sensibilidad e impresiones de Emilia Pardo Bazán sobre el mundo de la ópera: música, arte y estética en el contexto de la francofilia y la germanofilia. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 11, pp. 47-72.

Rodrigues Ferreira, L. (2017): A passagem dos Setaro em Portugal: Ópera depois do terremoto de 1755. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2 (4), pp. 273-282.

Rodríguez González, X. X. (1990): O teatro Principal de Orense. *Boletín académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña*, 13, pp. 40-42.

Rodríguez Lorenzo, G. A. (2016): *La infancia a escena: teatro y música en las compañías infantiles de Luis Blanc y Juan Bosch*. [Consultado el 20 de febrero de 2018: <http://hdl.handle.net/10651/36366>].

Rodríguez Mayán, M. C. (1999): A Música como elemento de cohesión social en Santiago de Compostela no derradeiro tercio do século XIX. En Sá Machado, P. y Maia Marques, J. A. (coords.): *Maia, história regional e local: actas do congreso* (137-159). Maia: Câmara municipal de Maia.

Rodríguez Suso, C. (1998): La trastienda de la Ilustración: El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España. *Il Saggiatore musicale*, 2 (5), pp. 245-268.

Romera Castillo, J. (2012): *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Rosende Valdés, A. (2013): *Compostela 1789-1907. Una aproximación a la ciudad decimonónica*. Santiago de Compostela: Teófilo Edicións, Consorcio de Santiago.

Ruibal Outes, T. (1998): *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

_____ (2003): Pontevedra (1866-1899). *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, pp. 481-500.

Ruiz Carcedo, J. (1997): *El Teatro Principal de Burgos*. Galicia: Constructora San José.

Ruiz Hilillo, M. (2018): Burgueses en sociedad: música para interpretar, música para escuchar en la Málaga de los siglos XIX y XX (pp. 845-866). En Lolo, B. y Presas, A. (eds.): *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques 1869-1917* (pp. 2043-2060). Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM).

Ruiz Tarazona, A. (1997): La zarzuela y la sociedad decimonónica. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3, pp. 149-156.

Sacau, E. (2002): *Para una historia de la ópera de Vigo en el siglo XIX: el rastreo de las fuentes*. *Boletín del Instituto de Estudios Vigueiros*, 8, pp. 183-188.

_____ (2004): Ópera en Vigo: fruta exótica para el cambio de siglo. En Sacau, E. (coord.): *Congreso Internacional de Musicología realizado en Vigo el 4 y 5 de abril de 2003* (pp. 91-110). Vigo: Instituto de Estudios Vigueiros.

Sahuesa, M. (2006): Resonancias del Motu Proprio en la diócesis de Oviedo: la capilla catedralicia y el Seminario Conciliar. *Recerca Musicològica*, 16, pp. 177-201.

Salaün, S. (1996): La mujer en las tablas. Grandeza y servidumbre de la condición femenina. En González Peña, M. L.; Suárez-Pajares, J.; Arce Bueno, J. (ed.): *Mujeres de la escena: 1900-1940* (pp.19-41). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

_____ (2000): Modernidad-vs-Modernismo. El teatro español en la encrucijada. En Serrano Alonso, J. (ed.): *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998* (pp. 95-116). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Salazar, A. (1953): *La música de España: la música en la cultura española*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Saldoni i Remendo, B. (1868-1881): *Diccionario biográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull.

Sánchez García, J. A. (1993): *La arquitectura teatral en Santiago de Compostela (1768-1946)*. Sada: Edicións do Castro.

_____ (1997): *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña: Fundación Barrié.

_____ (2006) (coord.): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Sánchez Sánchez, V. (1997): La crisis de la zarzuela grande en la obra de Tomás Bretón. *Cuadernos de música Iberoamericana*. 2-3, pp. 205-212.

_____ (2014): *Verdi en España*. Madrid: Akal.

Santos Fartos, V. (2000): *La actividad artística en las publicaciones periódicas diarias de Santiago de Compostela en el último tercio del siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela.

Santos Gayoso, E. (1990): *Historia De la prensa gallega* (vol 2). Sada: Edicións do Castro.

Seixas Seoane, M. A. (2004): *Ler, ver e sentir. A cultura en Santiago (1891-1903)*. En Barreiro Fernández, X. R. (et al.): *A Casa Grande do Pozo: sede da Fundación Caixa Galicia en Santiago de Compostela* (pp. 209-224). Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2004.

Sierra Bravo, R. (2007). *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica: metodología general de su elaboración y documentación* (5ª ed.). Madrid: Thomson.

Silva Nascimento, A. J. (2010): *Estudantes de Coimbra em orquestra: tuna académica da Universidade de Coimbra, 1888-1913; Estudantes de Coimbra en orquestra: antigos tunos da Universidade de Coimbra, 1985-2010*. Madrid: Bubok.

Sobrino Sánchez, R. (1995): La música sinfónica en el siglo XIX. En *La Música española en el siglo XIX* (pp. 279-322). Oviedo: Servicio de publicaciones de la universidad de Oviedo.

_____ (1997): La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3. pp. 213-234.

_____ (2001): La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 8-9, pp. 125-148.

_____ (2001b): La ópera española entre 1850 y 1874. Bases para una revisión crítica. En Casares Rodicio, E. y Torrente, Á. (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica: actas del Congreso Internacional "La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia"*, Madrid, 29 noviembre a 3 diciembre de 1999 (vol 2, pp. 77-142). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Soraluce Blond, J.R. (1988): El espacio del espectáculo: los primeros teatros de Galicia. *Boletín académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura de Coruña*, 9, pp. 26-37.

_____ (2004): A Coruña: arquitectura desaparecida. Los espacios del ocio. En Agrasar, F. (ed.): *A Coruña: arquitectura desaparecida* (pp. 149-175). A Coruña: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

_____ (2005): La arquitectura ecléctica en Galicia. *Abrente*, 35-37, pp. 183-226.

Tafall y Abad, S. (1931): La capilla de Música de la Catedral de Santiago: notas históricas: discurso que D. Santiago Tafall Abad tenía escrito y dispuesto para su recepción como Académico de Número. *Boletín de la Real Academia Galega*, 229 (pp. 4-12)/230 (pp. 25-30)/231 (pp. 49-54)/232(pp. 73-82)/233(pp. 105-112)/234(pp. 129-137).

Temes, J. L. (2014): *El siglo de la zarzuela 1850-1950*. Madrid: Siruela.

Torner Feltrer, F. (2015): *Historia de la ópera en Valencia: la monarquía de Alfonso XII*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.

Torres Mulas, J. (1976): *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical.

Vales Vía, J. D. (2009): Juegos florales de Galicia (I). *Anuario Brigantino*, 2. Betanzos (A Coruña): Casa Consistorial.

Varela de Vega, J. B. (1990): *Juan Montes. Un músico gallego*. A Coruña: Diputación de A Coruña.

Vargas Liñán, M. B. (2012): *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.

_____ (2016): La sociedad de cuartetos clásicos de Eduardo Guervós del Castillo, pionera en la difusión de la música clásico-romántica en Granada. *Música oral del Sur: revista internacional*, 13, pp. 127-154.

Vázquez Vilanova, J. A. (2004). *Clero y sociedad en la Compostela del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”.

Veiga Alonso, X. R. (2015): A Galiza na época da Restauración. En Villanueva Abelairas, C., Beramendi, J., García Martínez, C. (eds.) y Santos Zas, M. (dir.): *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas* (pp. 35-56). A Coruña: Fundación Barrié; Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego; Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Veiga Grandal, M. P. (2000): El modernismo en la prensa gallega (1885-1925): repercusiones sociales. En Serrano Alonso, J. (et al.): *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998* (pp. 517-528). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Versteeg, M. (2000): *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico*. Amsterdam: Rodopi.

Vigo Trasancos, A. (2005): La imagen de la ciudad y la diversidad estilística: la arquitectura gallega en la época de Canalejas (1870-1912). En *Congreso de José Canalejas e a súa época: actas do Congreso en Ferrol, os días 6, 7, 8 e 9 de abril* (pp. 95-118). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

_____ (2007): *A Coruña y el Siglo de las Luces: la construcción de una “Ciudad de comercio”*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Villanueva Abelairas, C. (2000): El nacionalismo musical gallego: la música religiosa como fundamento. En Dirección Xeral de Promoción Cultural: *Congreso sobre Juan Montes* (pp. 47-67). Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural.

_____ (2005): La Galicia que mira al mundo: la música en la época de Canalejas. El modelo ferrolano. En Xunta de Galicia: *Congreso de José Canalejas e a súa época: actas do Congreso en Ferrol, os días 6, 7, 8 e 9 de abril* (pp. 45-69). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte.

_____ (2014): *Víctor Said Armesto: una vida de romance*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consorcio de Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (2016): *Obras para piano solo de Juan Montes Capón (I)*. Baiona (Pontevedra): Dos Acordes; Santiago de Compostela: Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC).

_____ (2018): De la iglesia al salón: una crónica desde el concordato al motu proprio en Galicia (1851-1903). En Garbayo, J. y Capelán, M. (eds.): *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 31-63). Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Villares Paz, R. (2003): La ciudad de los “dos apóstoles” (1875-1936). En Portela Silva, E. (ed.): *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela* (pp. 477-558). Santiago de Compostela: Concello de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (2004): Compostela a finais do século XIX. En Barreiro Fernández, X. R. (et al.): *A Casa Grande do Pozo: sede da Fundación Caixa Galicia en Santiago de Compostela* (pp. 185-208). Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2004.

_____ (2014): *Historia de Galicia*. Vigo: Galaxia.

Virgili Blanquet, M. A. (1995): La música religiosa en el siglo XIX español. En Casares Rodicio, E. y Alonso González, C.: *La Música española en el siglo XIX* (pp. 375-405). Oviedo: Servicio de publicaciones de la universidad de Oviedo.

_____ (1997): La zarzuela en Castilla. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3, pp. 363-398.

_____ (2004): Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* de Pío X. *Revista de Musicología*, 1 (27), pp. 23-41.

Walker, M. (2000): *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Gedisa.

Yzquierdo Perrín, R. (2004): *La estudiantina: la tuna y los tunos*. Bilbao: Beta.

